

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Ema Stašová

Ozvěny Ovidiových Proměn

Echoes of Ovid's Metamorphoses

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pokorný, Ph.D.

Vřele děkuji Mgr. Martinovi Pokornému, Ph.D., za podnětné vedení, a to nejen při psaní této práce, nýbrž po celou dobu mého studia komparatistiky. Můj dík dále patří Mgr. Lucii Michlové, Mgr. Michalu Švecovi a Mgr. Jitce Jindřiškové za podporu a odborné i jazykové připomínky k textu a Peteru Shawovi, DiS., za korekturu anglické anotace.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. května 2013

.....
Ema Stašová

Klíčová slova

Ceres, Dafné, Hyakinthos, inovace, Íkaros, intertextualita, Íó, Kallistó, komparace, moderní literatura, Orfeus, Orlando, ovidiovský, proměna, Proměna (Die Verwandlung), Proměny (Metamorphoses), Sonety Orfeovi (Die Sonette an Orpheus), Teiresiás, vliv

Key words:

Ceres, Daphne, Hyacinth, innovation, Icarus, intertextuality, Io, Callisto, comparison, modern literature, Orpheus, Orlando, Ovidian, transformation, The Metamorphosis (Die Verwandlung), The Metamorphoses (Metamorphoses), The Sonnets to Orpheus (Die Sonette an Orpheus), Teiresias, influence

Abstrakt

Cílem této práce je porovnat vybrané epizody Ovidiovy epické básně *Proměny* se třemi díly moderní literatury, jež obsahují zřetelné téma proměny, a v rámci tohoto srovnání sledovat intertextuální vztahy, závislost a inovaci ovidiovských motivů. Na základě komparace starověkého a moderního textu je zkoumáno, které motivy zůstávají navzdory stoletím, jež je od sebe dělí, konstantní a které se naopak vyvíjejí a významově posouvají. Zároveň je učiněn pokus tato díla interpretovat z méně obvyklého úhlu – prizmatem *Proměn*. Hlavními zkoumanými ovidiovskými postavami jsou Teiresiás, Dafné, Hyakinthos, Orfeus, Ceres, Íkaros, Kallistó a Íó.

Abstract

The aim of this study is to compare selected episodes of Ovid's *Metamorphoses* with three works of modern literature containing the theme of metamorphosis, and to follow their intertextual relations, dependency and innovation of Ovidian themes. On the basis of a comparison of the ancient and the modern text it is examined which motives remain constant during centuries and which, on the contrary, are evolving and shifting their meanings. Through the perspective of the *Metamorphoses* an attempt is made to interpret the works from a less usual angle. The most significant Ovidian characters that are examined in this study are Teiresias, Daphne, Hyacinth, Orpheus, Ceres, Icarus, Callisto and Io.

OBSAH

1. Úvod.....	1
2. OVIDIOVY PROMĚNY.....	3
2.1 POETIKA PROMĚN.....	4
3. LITERÁRNĚHISTORICKÉ POZADÍ ZKOUMANÝCH TEXTŮ.....	7
3.1 OVIDIOVY OZVĚNY V LITERATUŘE.....	7
3.2 ORLANDO A OZVĚNY PROMĚN V LITERÁRNÍCH STUDIÍCH.....	8
3.3 SONETY ORFEOVI A OZVĚNY PROMĚN V LITERÁRNÍCH STUDIÍCH.....	11
3.4 KAFKOVA PROMĚNA A OZVĚNY PROMĚN V LITERÁRNÍCH STUDIÍCH.....	15
4. PROMĚNY A ORLANDO.....	20
4.1 PRONÁSLEDOVANÁ DAFNÉ.....	24
4.2 ORLANDOVO CESTOVÁNÍ ČASEM.....	28
4.3 ZÁVĚR KAPITOLY.....	32
5. PROMĚNY A SONETY ORFEOVI.....	34
5.1 OSAMĚLÝ BŮH ORFEUS.....	37
5.2 ÍKAROVY STROJE A NARKISOVY KVĚTY.....	44
5.3 ZÁVĚR KAPITOLY.....	48
6. PROMĚNY A KAFKOVA PROMĚNA.....	50
6.1 ŘEHOŘ A ÍÓ.....	57
6.2 ZÁVĚR KAPITOLY.....	61
7. ZÁVĚR.....	63
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	66
PRIMÁRNÍ LITERATURA.....	66
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	66

Úvod

Na počátku této diplomové práce stála má dětská záliba v řeckořímské mytologii, fantastickém světě mýtů, příbězích nevyzpytatelných bohů a udatných, ale nezřídka chybuujících hrdinů. Když jsem pak během studií komparatistiky dostala možnost seznámit se s velkými starověkými díly do detailu, pochopitelně mě nejvíce uchvátily právě Ovidiovy *Proměny*, úžasný almanach všech těch příběhů, které jsem doposud znala spíše z populárně naučných encyklopedií a výtvarného umění. Zatímco ale Homérový a Vergiliovy eposy se poté v průběhu let studií a četby stále znovu vynořovaly coby důležité zdroje evropského vypravěčství, u *Proměny* jsem zjistila, že stojí poněkud stranou všeobecného literárněvědného zájmu. Přitom se mi zdálo, že obzvlášť v literatuře 20. století se dá ovidiovských inspirací nalézt celá řada. Právě proto jsem si inspirace *Proměnami* napříč literaturou vybrala nejdříve k postupové zkoušce z komparatistiky a posléze si jedno z dílčích témat, totiž ozvěny *Proměn* v moderní literatuře, zvolila i pro účely této práce.

Sáhla jsem po třech dílech moderní literatury s jasným motivem proměny: po románu *Orlando* Virginie Woolfové, Rilkově básnické sbírce *Sonety Orfeovi* a Kafkově povídce *Proměna*. Původní myšlenkou bylo pokusit se tato tři díla číst prizmatem *Proměn* a sledovat, nakolik tento pohled může obohatit obvyklé interpretace zvolených textů. Jak práce vznikala, mé původní teze o dílčích paralelách postupně narůstaly a samotnou mě překvapilo, do jaké hloubky zkoumaných textů mě ovidiovské postavy Dafné, Teiresia, Orfea anebo Kallistó nakonec dokázaly zavést. Snad má práce věrohodně ukazuje, že Ovidiovy *Proměny* jsou neopomenutelnou součástí evropské literatury a je škoda opomíjet jejich význam na úkor vznešenějších eposů Homéra a Vergilia.

Cílem práce je tedy porovnat Ovidiovu báseň *Proměny*, respektive její vybrané epizody, s třemi výše jmenovanými díly moderní literatury, a na základě tohoto srovnání sledovat intertextuální vztahy, závislost a inovaci motivů a látek, jež mají texty společné. Účelem přitom není dokázat, že zkoumaná díla nejsou původní, nýbrž na základě srovnání obou textů odhalit, které motivy zůstávají i navzdory stoletím a literárnímu vývoji konstantní a které se naopak vyvíjejí, a případně dále, co tento posun říká o díle a stylu autora. Výchozím sekundárním zdrojem mi přitom byla monografie Theodora

Ziolkowského *Ovid and the Moderns* (2005) a studie E. J. Kenneyho *The Metamorphoses: A Poet's Poem*, obsažená ve sborníku *A Companion to Ovid* (2009).

Nyní k vlastnímu obsahu práce. Na následujících stránkách si nejdříve připomeneme poetiku Ovidiových *Proměn*. První kapitola shrnuje formu a čas díla, detekuje jednotlivé žánry, které se epickou básní prolínají. Nastíněno bude také historické pozadí a literárněvědná recepcce *Proměn* a zhodnoceno dosavadní zpracování motivu proměny napříč literaturou obecně.

Druhá kapitola je věnována literárněhistorickému pozadí zkoumaných textů. Nejdříve stručně shrneme ovidiovské inspirace v literatuře, s důrazem na literaturu dvacátého století. V krátkých medailoncích připomeneme zjevné vlivy *Proměn* na díla zkoumaná v této práci a následně si přiblížíme dosavadní poznatky literárních vědců k tomuto tématu.

Třetí kapitola už přímo pojednává o románu *Orlando* Virginie Woolfové. Ze všeho nejdříve se podíváme na souvislost hlavního hrdiny s ovidiovskou postavou věšce Teiresia, kterého s Orlandem spojuje proměna z muže v ženu. V Teiresiových epizodách a obrazu Dafné extaticky prchající před božským pronásledovatelem Apollónem budeme následně hledat motivy umělecké tvorby, které porovnáme s odlišně pojímaným orfickým cyklem *Proměn*. Vedle toho nás bude zajímat koncept věčnosti u Woolfové v aluzi na Hyakinthovu metamorfózu.

Ve čtvrté kapitole přistoupíme k R. M. Rilkovi a jeho básnické sbírce *Sonetý Orfeovi*. Těžiště tohoto rozboru bude pochopitelně tkvět v Rilkově a Ovidiově postavě Orfea. Orfické spektrum si rozšíříme o bohyni úrody Ceres, matku unesené Proserpiny, která má v Rilkově pojetí k Orfeovi překvapivě blízko. Věnovat se budeme také Eurydice, Apollónovi a Íkarovi. Oddíl uzavírá zamyšlení nad Rilkovým ztvárněním zlatého věku mýtů (v romantickém chápání tohoto pojmu).

Pátá kapitola překládá možnou interpretaci Kafkovy *Proměny* na pozadí *Proměn*. Důraz je v ní kladen na Kafkovo pojetí metamorfózy hlavního hrdiny v obludný hmyz a jeho možné souvislosti s některými postavami *Proměn*, například Kallistó a Arachné. Následně se zaměříme na epizody *Proměn* spojené postavou Íó a její metamorfózou ve sličnou kravku. V nich budeme hledat východiska Kafkova humoru.

2. Ovidiovy Proměny

Oproti jiným velkým dílům antiky stála Ovidiova epická báseň *Proměny* (*Metamorphoses*, 2–8 n. l.) až do 20. století poněkud ve stínu zájmu literární vědy. Byla považována za spíše kratochvilný text a sloužila především jako encyklopedie řeckořímské mytologie a školní vzor kultivované latiny.¹ Avšak stejně jako byl v minulosti bagatelizován přínos římské literatury oproti literatuře řecké coby pouhé nápodoby nedostižného řeckého originálu, ačkoli římscí autoři poprvé v dějinách literatury rozvolnili přísná pravidla literárních druhů a objevili hru s literární formou, je také role *Proměn* významnější, než soudili středověcí a osvícenští myslitelé. Jak později názorně předvedly novodobé ovidiovské studie,² v *Proměnách* lze nalézt kořeny některých postupů moderní a postmoderní literatury.

Ovidius tvořil v augustovském období (31 př. n. l. – 14 n. l.), spojeném s ideologií tvorby umění pro blaho Augustova Říma a autorské angažovanosti, ale také s osobou Maecenata a jeho ideou hmotné podpory básníků. Augustus chtěl kulturní tvorbu stimulovat a orientovat ji žádoucím směrem. Ideální básník v jeho přízni měl nejen spoluutvářet císařův obraz coby otce nové éry Říma,³ ale zároveň si uvědomovat závažné úkoly umělce a jako takový se z pouhého tlumočníka Múz stát věstcem, učitelem pravdy a nositelem velkých tajemství.⁴ K tomu mu mělo dopomáhat vážené společenské postavení a mecenášství.

Ovšem navzdory často skloňovanému pojmu angažovanosti nebylo Augustovo období ani tak dobou politických textů jako spíše érou rozkvětu elegie a individualistické dimenze tohoto žánru. Přímočaré epické oslavování hodnot a moralizování ustupovalo rafinovanějším formám, byť i s nezbytným ztvárněním holdu vládci. Mezi augustovskými básníky, k nimž patřili Vergilius, Horatius, Cornelius Gallus, Varius Rufus a Asinius Pollion,⁵ byl Ovidius nejmladší, nejméně angažovaný a také jako jediný upadl v nemilost

¹ ZIOLKOWSKI, T.: *Ovid and the Moderns*, Ithaca, Cornell University Press 2005, s. XI.

² KENNEY, E. J.: *The Metamorphoses: A Poet's Poem*, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009; ZIOLKOWSKI, T.: *Ovid and the Moderns*, Ithaca, Cornell University Press 2005, ad.

³ CITRONI, M., *Poetry in Augustan Rome*, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, s. 8.

⁴ CONTE, G. B.: *Dějiny římské literatury*, přel. kol. autorů, Praha, Koniasch Latin Press 2008, s. 242.

⁵ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 241.

císaře a na sklonku života byl donucen odejít do exilu. Pro jeho tvorbu byl mj. typický ústup od rurálních obrazů a příklon k „velkoměstské“ poezii.⁶

2.1 Poetika *Proměn*

„*Proměny* se zcela odlišují od všech dříve vzniklých básní, ačkoli věcně vzato lze vše, co je v nich obsaženo, nalézt i jinde.“⁷

Z Ovidiovy tvorby vystupují *Proměny* jako jeho nejobsáhlejší dílo, vymykající se formálním a žánrovým omezením, dílo, pro něž je charakteristická intertextualita (především ve vztahu k Homérovým eposům a Vergiliově *Aeneidě*) a inovace starých norem různých básnických škol.⁸ Při prvním čtení je výrazová bohatost a formální smělost *Proměn* poněkud zatlačována do pozadí za estetizovaným jazykem díla,⁹ který může budit mylný dojem, že se jedná o sentimentální milostnou lyriku. Ve skutečnosti jsou *Proměny* vnitřně nehomogenní do té míry, že je nelze charakterizovat jinak než pomocí dlouhého výčtu literárních žánrů.

Ačkoli jsou epizody *Proměn* řazeny chronologicky (od počátku světa do Ovidiovy současnosti), časový rámec spojuje jednotlivé zpěvy jen volně, stejně jako motiv proměny, který dal celému dílu název. Epizody tak například propojuje i geografická blízkost míst děje (např. v thébském cyklu), obsahová příbuznost (příběhy o lásce či pomstě bohů), kontrasty motivů (např. soucit vůči krutosti) či příbuzenské vztahy postav.¹⁰ V textu panuje obsahová rozmanitost a rozvolněná forma. Krátké zpěvy střídají rozsáhlé, namísto tradičních homérských výčtů je často využívána technika nabalování vložených epizod, kdy hrdina jedné epizody vypráví další cyklus příběhů. Stejně tak se epizodu od epizody proměňuje styl, a co se žánru týče, nejlépe je hovořit o jejich sumě či antologii.¹¹ Epika psaná v hexametri se zde mísí s lyrickým hymnem, filozofickou naučnou básní, helénskou idylou, tragickým monologem, bukolickou poezií,¹² novelou, která se proměňuje v elegii,

⁶ CITRONI, M., cit. d. (pozn. č. 3), s. 13.

⁷ „The Metamorphosis is like no poem written before it, although virtually everything in it can be found elsewhere.“

MACK, S.: *Ovid*, Yale University Press 1988, s. 99. In KENNEY, E. J.: *The Metamorphoses: A Poet's Poem*, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, s. 140.

⁸ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 327.

⁹ Tamt., s. 319.

¹⁰ Tamt., s. 327.

¹¹ DILLER, H.: *Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen*, in von Albrecht, M., Zinn, E. (edd.), *Ovid*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, s. 86.

¹² CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 328.

a lyrika se brzy opětovně láme v epiku. Vyprávění je tak udržováno v nepřetržitém pohybu,¹³ neustále se rozrůstá, roviny básně se násobí.¹⁴ Jednotlivé epizody mohou být čteny i samostatně, znalost předchozích zpěvů není pro orientaci v ději potřebná.¹⁵ Nelze určit jediný klíč k interpretaci, na rozdíl od homogenních Homérových eposů a Vergiliových *Aeneidy* jsou *Proměny* útvarem značně ambivalentním a rozmanitým.

Důraz je v *Proměnách* kladen na kontinuitu vyprávění, na harmonické plynutí příběhu,¹⁶ zásadní hodnotou se stává „čtivost“ a udržení čtenářovy pozornosti. Čtenářskou zvědavost mají vzbuzovat otevřené konce, překvapivé přechody i cézury mezi jednotlivými knihami, které jsou nejednou umístěny v nejnapínavějších pasážích. A tak jediné, čím si čtenář může být jist, je skutečnost, že další vývoj nemůže nikdy s určitostí předvídat.¹⁷

Ačkoli *Proměny* po staletí sloužily jako encyklopedie antické mytologie, samy vysokou míru religiozity nevykazují.¹⁸ Obzvlášť ze srovnání s Vergiliovou *Aeneidou* je patrné, že k osudovému rozměru mýtů a božské dokonalosti Vergiliových postav mají *Proměny* daleko a nesou se spíše v odlehčeném tónu. *Proměny* zkrátka představují šťavnatou literární konstrukci a nikoli vznešené dílo obsahující náboženské abstrakce.¹⁹ Nedostatek religiozity kontrastuje s hojností humoru, a to jak situačního, tak makabrozního či ironického.²⁰ K lehkosti *Proměn* přispívá také vlastní motiv metamorfózy, který v mnoha epizodách funguje jako jemnější, únosnější alternativa smrti. A kde není smrt a umírání, není ani tragický tón – dokonce i proměny za trest, jež postihnou například Kallistó či Arachné, jsou zobrazovány buď jako patetické či makabrozní, nikoli však tragické.

Literární inovace *Proměn* poutavě analyzuje Kenney s využitím úvodních veršů díla. *Proměny* jsou uvozeny následujícím čtyřverším:

O tvarech změněných do nových těl mě zpívati pudí
nadšený duch. Ó bozi – těch změn jste původci sami –,
přízní dařte mé dílo a od samých počátků světa

¹³ KENNEY, E. J.: The Metamorphoses: A Poet's Poem, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, s. 145.

¹⁴ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 329.

¹⁵ KENNEY, E. J., cit. d. (pozn. č. 13), s. 146.

¹⁶ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 328.

¹⁷ KENNEY, E. J., cit. d. (pozn. č. 13), s. 146.

¹⁸ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 330.

HEJDUK, J. D.: Ovid and Religion, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, s. 45.

¹⁹ HEJDUK, J. D., cit. d. (pozn. č. 18), s. 45.

²⁰ KENNEY, E. J., cit. d. (pozn. č. 13), s. 151.

provod'te do mých až dob to souvislé předito písň! (1.1–5)²¹

Kenney si ve své studii všímá posunu od inspirujících Múz, které dobře známe z úvodních veršů *Odyssey* a *Aeneidy*, směrem k Ovidiově uměleckému východisku z nitra básníka, z jeho vlastní mysli (*animus*) neboli nadšeného ducha, jak překládá Stiebitz. Právě tento duch (a nikoli tedy Múzy) je oním činitelem, který jej ponouká k vyprávění o proměňujících se tělech. Ačkoli ve druhém verši do děje zasahují bohové, zdá se, že intervenují jen proto, aby básníka lépe vedli k završení tvorby a stvoření uměleckého díla.²² Tím, že Ovidius vynechává termín „inspirace“ ve smyslu božského vdechnutí a spolu s ním upozaduje i Múzy, které inspiraci v řeckořímské mytologii ztělesňují, a nahrazuje jej pojmem „animus“, tedy „mysl“ či „duch“, přenáší autorství z božské roviny na konkrétního básníka a povyšuje jej z řemeslníka na umělce, činí jej dokonce mocnějším než samotného Jova.²³

Na závěr dodejme, že Ovidius samozřejmě není objevitelem metamorfózy v literatuře. Motiv proměny nalezneme již u Homéra a hojně pak v helénistické literatuře.²⁴ Ovidius však motiv proměny zevrubně zpracoval a vyčerpávajícím způsobem postihl jeho různorodé aspekty. Metamorfózu, nabízející útěk před smrtí a životem zároveň, na jednu stranu s oblibou vizualizuje a dodává jí tak příděch senzace, ale zároveň ji také obohacuje o filozofický rozměr, například skrze Pythagorův monolog v patnácté knize, v němž zazní verš „všechno se mění, nehyne nic“.²⁵

Všechno se neustále mění, to je podstatným kontextem každé metamorfózy v *Proměnách*.²⁶ V neposlední řadě se tak Ovidiova metamorfóza stává metaforou básnické tvorby a literární kreativity obecně, jelikož demonstruje sílu básníka navazovat na své předchůdce a přitom tvořit, inovovat a rafinovaně propojovat rozsáhlé básnické dílo, a dát tak vzniknout ohromnému celku.

²¹ In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!
Přel. F. Stiebitz, in Ovidius Naso, P., *Proměny*, Praha, Odeon 1969.

Všechny následující citace českého překladu *Proměn* pocházejí z tohoto zdroje, není-li uvedeno jinak.

²² KENNEY, E. J., cit. d. (pozn. č. 13), s. 141.

²³ Tamt., s. 143.

²⁴ FANTHAM, E., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press 2004, s. 7.

CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 329.

²⁵ „omnia mutantur, nihil interit“ (15.165)

²⁶ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 329.

3. Literárněhistorické pozadí zkoumaných textů

Podoby ovidiovských inspirací a poetiky *Proměn* budeme zkoumat na třech dílech moderní literatury, v nichž motiv proměny silně rezonuje. Jsou jimi *Orlando* (1928) V. Woolfové, Rilkovy *Sonety Orfeovi* (*Die Sonette an Orpheus*, 1922) a Kafkova *Proměna* (*Die Verwandlung*, 1915). V této kapitole se nejdříve zaměříme na odkazy na Ovidiovy *Proměny* v moderní literatuře, poté si přiblížíme literárněhistorické pozadí zkoumaných textů a shrneme dosavadní poznatky, které literární vědci učinili o jednotlivých dílech a jejich inspiraci *Proměnami*.

3.1 Ovidiovy ozvěny v literatuře

Kromě výtvarných umělců se v průběhu věků nechávali Ovidiem inspirovat také někteří básníci. Obzvláště ve 12. a 13. století, v době renesanční a humanistické literatury, byla Ovidiova pozice silná, z jeho díla vycházeli Dante, Petrarca, Boccaccio i Ariosto, a toto období bývá v dějinách literatury dokonce označováno jako *aetas Ovidiana*, tedy Ovidiův věk.²⁷

Poté nastal pozvolný útlum ovidiovských inspirací v literatuře, který vyvrcholil v době romantismu. Ke znovuobjevení Ovidia došlo na přelomu 19. a 20. století v období dekadence (především v díle Gabriela d'Annunzia).²⁸ Ovidiovským inspiracím v moderní a současné literatuře věnoval Theodore Ziolkowski monografii *Ovid and the Moderns* (2005). V ní si všímá například souvislosti Ovidiova Daidala a Joycova Štěpána z *Portrétu umělce v jinošských letech* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), které poji touha opustit ostrov, výpůjček z Ovidia v básnickém díle Ezry Pounda a Paula Valéryho, věnuje se postavám Sibylly a Filomely v *Pusté zemi* (*The Waste Land*, 1922) T. S. Eliota. V podobném duchu analyzuje *Piktorovy proměny* (*Piktors Verwandlungen*, 1922) Hermanna Hesseho a *Dámu v lišku* (*Lady into Fox*, 1922) Davida Garnetta. Z poválečné

²⁷ CONTE, G. B., cit. d. (pozn. č. 4), s. 332.

²⁸ Tamt., s. 335.

literatury zkoumá mj. prózu Christy Wolfové, Julie Kristevy či Salmana Rushdieho.²⁹ Svou knihu uzavírá konstatováním, že v literatuře jednadvacátého století ovidiovských odkazů opět přibývá.³⁰ A Ziolkowski píše i o třech dílech, jež jsou analyzována v této práci, o Rilkových *Sonetech Orfeovi* (1922), Kafkově *Proměně* (1915) a *Orlandovi* (1928) V. Woolfové. Jejich obecně známé ovidiovské inspirace nyní zasadíme do literárněhistorického kontextu.

3.2 *Orlando a ozvěny Proměn v literárních studiích*

Román *Orlando* Virginie Woolfové se pro svou lehkost a fantasknost vymyká klasickému rukopisu autorky a řadí se k nejpozoruhodnějším dílům moderní literatury. Sama Woolfová se domnívala, že se při psaní tohoto metabiografického³¹ románu o mladém šlechtici, který za 350 let zestárne jen o dvacet roků, přičemž v polovině tohoto věku změnil své pohlaví, naučila psát přímočaré věty, osvojila si plynulost ve vyprávění, a přitom zároveň dokázala držet skutečnost na uzdě.³² Text považovala za kratochvilný vtípek, odpočinek³³ mezi romány *K majáku* (*To the Lighthouse*, 1927) a *Vlny* (*The Waves*, 1931). Přestože knihkupci tvrději radili román s podtitulem „Biografie“ do polic s životopisnou literaturou a dobová kritika knihu přijala spíše vlažně,³⁴ její prodeje byly mimořádné. *Orlando* vyšel v říjnu 1928 a do konce roku se dočkal tří vydání; Woolfová přinesl přiměřenou finanční nezávislost, díky níž se mohla méně zabírat málo výdělečnou uměleckou kritikou a namísto toho se soustředěněji věnovat vlastní literární tvorbě.³⁵

Jak již bylo zmíněno, odborné literární kruhy přijaly knihu s rozpaky. Literární historikové se velice detailně zabývali milostným vztahem Woolfové a Sackville-Westové, jejímž rodinným příběhem byla kniha inspirována, případně pro ni dlouze hledali vhodné definice. V průběhu 20. století tak byla kniha označena za moderní i postmoderní,³⁶ za její

²⁹ ZIOLKOWSKI, T.: Ovid in the Twentieth Century, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, s. 462.

³⁰ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 211.

³¹ NADEL, I. B.: *Biography; Fiction, Fact and Form*, New York, St. Martin's Press 1984, s. 140.

³² „How to write a direct sentence; [it] taught me continuity & narrative, & how to keep realities at bay.” *The Diary of Virginia Woolf*, ed. A. O. Bell, London, The Hogarth Press 1980, s. 162.

³³ *The Diary of Virginia Woolf*, cit. d. (pozn. č. 32), s. 177, 198.

WHITWORTH, M., *Virginia Woolf*, Oxford University Press 2005, s. 23.

³⁴ *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, ed. R. Majumdar, London, Routledge and K. Paul 1975, s. 134.

³⁵ WHITWORTH, M., cit. d. (pozn. č. 33), s. 23.

³⁶ *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. M. A. Caws, London, Continuum International Publishing 2002, s. 323–4.

klíčový rys byl považován tu kousavý konverzační humor³⁷ a quijotovská ironie,³⁸ jindy zase feministická ideologie.³⁹ Podle některých román inovoval žánr memoárové literatury⁴⁰ anebo bildungsrománu,⁴¹ případně popisoval vývoj spisovatelské tradice a uměleckého stylu.⁴² Zdůrazňována byla též programová žánrová rozkolísanost textu⁴³ či autorčino individualistické pojetí času.⁴⁴ Kritiku zase namísto výkladu textu zaměstnávala snaha o postihnutí literárních inspirací a včlenění *Orlanda* do literární tradice. Woolfová v předmluvě knihy děkuje dlouhé řádce svých literárních vzorů, mimo jiné Lawrenci Sternovi a Jonathanu Swiftovi, které později často zmiňují i orlandovští kritici spolu s Ariostovou renesanční básní *Orlando Furioso* (1532),⁴⁵ odehrávající se v době maurských válek. A budeme-li pro změnu sledovat recepci *Orlanda* v literatuře 20. století, dostaneme se mimo jiné k jihoamerickému magickému realismu, v čele s Márquezovým románem *Sto roků samoty* (*Cien años de soledad*, 1967) a Borgesovou kapitolou o *Orlandovi* v jeho *Úvodu do anglické literatury* (*Introducción a la Literatura Inglesa*, 1965), kterou můžeme považovat za jednu z prvních erudovaných interpretací tohoto románu v dějinách moderní literatury.⁴⁶

Virginia Woolfová patří k autorům, kteří aluze na klasická díla antiky a středověku využívají vědomě a často,⁴⁷ avšak jak podotýká Fowlerová, cílem těchto výpůjček v díle Woolfové nikdy nebyly přímočaré paralely, nýbrž promyšlená aktualizace klasického modu,⁴⁸ jeho propojení se současnou tematikou. Ovidiovy *Proměny* bývají ve výčtu zdrojů poetiky *Orlanda* zmiňovány málokdy. Přitom důvodů, proč číst právě tento román prizmatem *Proměn*, se nabízí několik. Nejzjevnějším z nich je proměna pohlaví, jíž Orlando podobně jako Teiresiás nebo Ífis v *Proměnách* projde. Navíc porovnáme-li formu *Proměn* a *Orlanda*, zjistíme společně se Sarah Brownovou, že obě díla spojuje žánrová

³⁷ DAICHES, D.: *The Penguin Companion to English Literature*, Harmandsworth, Penguin Books 1971, s. 561.

³⁸ BLOOM, H.: *Kánon západní literatury*, přel. M. Pokorný, L. Nagy, Praha, Prostor 2000, s. 455.

³⁹ LEE, H.: *Virginia Woolf*, London, Chatto & Windus Limited 1996, s. 529.

⁴⁰ GOLDMAN, J.: *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge University Press 2006, s. 65.

⁴¹ HARPER, H.: *Between Language and Silence*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 1982, s. 184.

⁴² KOPPEN, R. S.: *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*, Edinburgh University Press 2009, s. 59.

⁴³ BROWN, S. A.: *The Metamorphosis of Ovid*, London, Duckworth 1999, s. 201.

⁴⁴ GERMAN, H.: *The Dialectics of Time in Orlando*, New York, Rodopi 2009, s. 36.

⁴⁵ GOLDMAN, J., cit. d. (pozn. č. 40), s. 66.

⁴⁶ *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. M. A. Caws, London, Continuum International Publishing 2002, s. 235.

⁴⁷ WEBB, C.: Listing to the Right [online], in *Twentieth Century Literature* 40, 1994, č. 2, s. 190.

⁴⁸ FOWLER, R.: Moments and Metamorphoses [online], in *Comparative Literature* 51, 1999, č. 3, s. 234.

pestrost, hravé kombinování všedních výjevů s fantasknem, i rozvolněný časový rámec vyprávění, který je značně rozsáhlý, sice chronologický, ale velmi heterogenně členěný.⁴⁹

Jak významnou čtenářskou zkušenost pro Woolfovou představovaly Ovidiovy *Proměny*, není z její jinak bohaté pozůstalosti úplně zřejmé,⁵⁰ je nicméně pravděpodobné, že Ovidia četla a znala. Klasickým jazykům ji vyučovali domácí učitelé,⁵¹ a ve studiu starořečtiny, ke které tíhla především, později pokračovala na londýnské King's College. Její nadšený zájem o tento jazyk dokládá i překlad části dramatu *Agamemnón*⁵² či proslulá esej *O neznalosti řečtiny* (*On Not Knowing Greek*, 1925, česky v souboru *Jak to vidí současník*, 2000), v níž Woolfová důležitost znalosti antické literatury vyzdvihuje, a souzní s ním konec konců i láska Woolfové k alžbětinské literatuře,⁵³ která z antiky pochopitelně silně čerpala.

Studii o mýtech a výpůjčkách z antických mytologií v díle Virginie Woolfové vzniklo několik. Amy Smithová porovnála homérský *Hymnus na Démétér* s *Paní Dallowayovou* a zajímavě poukázala na aktualizaci mýtu, jež Woolfová volí. V postavě Clarissy vidí Smithová kombinaci postav Artemidy a Persefony, které jsou podobně jako Clarissa věčnými pannami, osamělými a z psychologického hlediska nezávislými, ale zároveň je cosi poutá k manželství.⁵⁴ Joseph L. Blotner se věnoval mýtům v novele *K majáku* a obecně adekvátnosti interpretace moderního díla prostřednictvím mytických příběhů.

Nejrozsáhlejší příspěvek k ovidiovské interpretaci románu *Orlando* doposud vzešel od Sarah Brownové, která mu věnovala kapitolu ve své knize *The Metamorphosis of Ovid* (2000), v níž sleduje inspirace Ovidiem napříč britskou literaturou. V oddílu o románu Woolfové se Brownová zaměřila na Ovidiův zpěv o Dafné, prchající před bohem Apollónem, posedlým lačnou touhou, ale zmiňuje také proměnu Kallistó a Hyakintha. V podobných intencích se Dafné věnuje Theodore Ziolkowski a zkoumá také blízkost postavy Orlanda s věštcem Teiresiem.⁵⁵ Připomeňme i studii Any Zamoranové, která si z ovidiovských metamorfóz vybrala tu o Hermafroditovi⁵⁶ a v *Orlandovi* pak s její pomocí problematizovala femininní a maskulinní aspekt těla; ovšem spíše než z Ovidia ve své interpretaci vycházela z Bachtinova karnevalismu.

⁴⁹ BROWN, S., cit. d. (pozn. č. 43), s. 201.

⁵⁰ FOWLER, R., cit. d. (pozn. č. 48), s. 234.

⁵¹ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 92.

⁵² SMITH, A. C.: Loving Maidens and Patriarchal Mothers, in *Woolf Studies Annual*, 2011, č. 17, s. 152.

⁵³ FOWLER, R., cit. d. (pozn. č. 48), s. 234.

⁵⁴ SMITH, A. C., cit. d. (pozn. č. 52), s. 165.

⁵⁵ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 92–96.

⁵⁶ *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, cit. d. (pozn. č. 46), s. 259.

Také v naší interpretaci *Orlanda* se budeme zabývat postavou věštce Teiresia, kterého s Orlandem spojuje zkušenost obou pohlaví. V něm a v obrazu prchající Dafné budeme hledat motivy tvorby a psaní a porovnáme je s orfeovským cyklem *Proměn*. Povšimneme si též konceptu věčnosti v aluzi na Hyakinthovu metamorfózu.

3.3 Sonety Orfeovi a ozvěny *Proměn* v literárních studiích

Rainer Maria Rilke bývá charakterizován jako „básník vnitřní zkušenosti“,⁵⁷ „ideálního obsahu a smyslu věcí“⁵⁸ a „poetického senzualismu“,⁵⁹ který ve svém díle „propojil život a smrt, racionalitu a iracionalitu a názorně předvedl, jak se tvoří modernistický mýtus“.⁶⁰ Vykladači Rilkova díla hledají zdroje jeho inspirace u Novalise, Hölderlina⁶¹ a Valéryho,⁶² Kierkegaarda⁶³ a v Nietzscheho přehodnocení hodnot,⁶⁴ u Tolstého, malířů Rodina a Cézanna,⁶⁵ a co do inovativního pojetí sonetu v *Sonetech Orfeovi* pak především u Baudelaira.⁶⁶

Těžko uvěřit, že pětapadesát básní sbírky *Sonety Orfeovi*, brilantně prokomponovaného díla německojazyčného moderního básnictví, napsal Rilke v rozmezí pouhých osmi dní. Přitom v dobrovolné izolaci ve švýcarském renesančním donjonu Muzot, bez tekoucí vody a elektřiny, chtěl Rilke počátkem roku 1922 především dokončit cyklus *Elegií z Duina*, na němž toho času pracoval již deset let. Druhého února však pod

⁵⁷ „a poet of inner experience“

Encyclopedia of World Literature in the 20th Century, ed. L. S. Klin, New York, Frederick Ungar Publishing 1984, s. 46.

⁵⁸ KOSATÍK, P.: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*, Praha, Nakladatelství Franze Kafky 2001, s. 109.

⁵⁹ „poetischer Sensualismus“

HÄHNEL, K.-D.: *Rainer Maria Rilke*, Berlin, Aufbau-Verlag 1984, s. 136.

⁶⁰ „[he provided meaning to human life by] bridging life and death, rationality and irrationality, exemplifying the typical Modernist mythmaking.“

STOEHR, I. R.: *German Literature of the Twentieth Century*, New York, Camden House 2001, s. 101.

⁶¹ FRITZ, B.: *Rainer Maria Rilkes Leser in Schule und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2009, s. 113.

⁶² BENTLEY, Ch. A.: Rilke's Sonette an Orpheus and Max [online], in *Modern Language Notes* 68, 1953, č. 6, s. 393.

⁶³ *Slovník světových literárních děl 2*, Macura, V. (ed.), Praha, Odeon 1988, s. 179.

⁶⁴ AMMELBURGER, G.: *Bejahungen: zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1995, s. 74.

DURR, V.: *Rainer Marie Rilke*, New York, Peter Lang 2006, s. 133.

⁶⁵ LAUSTER, M.: Stone Imagery and the Sonnet Form [online], in *Comparative Literature* 45, 1993, č. 2, s. 165.

⁶⁶ Tamt., s. 165

WOOD, F. H.: *Rainer Maria Rilke*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1958, s. 182–183.

vlivem náhlé inspirace začal skládat sonety na Orfea (a Eurydiku). Během čtyř dní vznikl první cyklus o dvaceti šesti sonetech. Dalších dvacet devět sonetů druhého cyklu následovalo v rozmezí od 15. do 23. února.

Má se za to, že Rilkovu orfickou imaginaci podnítily dva zážitky. V nahromaděné korespondenci našel koncem roku 1921 list od své známé Gertrudy Ouckama Knoppové, z něž se dozvěděl o předčasné smrti Gertrudiny devatenáctileté dcery Wery, nadané tanečnice, která se přátelila s Rilkeho dcerou, a okolnosti dívčiny smrti jej rozechvěly.⁶⁷ Cyklus sonetů dívce posléze dedikoval coby „pomník“ (*Grabmal*). Za druhý významný spouštěč Rilkovy tvorby se považuje perokresba *Orfeus* (1505–1510) italského malíře Giovanniho Battisty Cimy da Conegliano, dárek od Rilkovy přítelkyně Baladine „Merline“ Klossowské.⁶⁸

Rilke se ve svých dopisech nevyjadřoval k *Sonetům* (na rozdíl od jiných svých děl) příliš často,⁶⁹ měl je za vedlejší, byť roztomilý produkt významnějších *Elegií z Duina*. Sám sonety vágně označoval za „tajemné“ a „hádankovité“.⁷⁰ Tento přístup později přejala i rilkovská kritika, která se spíše než na „zašifrovaný jazyk“ (*Chiffrensprache*)⁷¹ *Sonetů* soustřeďuje na výklad *Elegií z Duina* (*Duineser Elegien*, 1923) s letmým přihlédnutím k *Sonetům*, případně *Sonety* právě přes toto rozsáhlejší dílo interpretuje.⁷² Rilkovské studie obvykle zdůrazňují souvislost „lamentu“ (*Klage*) *Elegií* a „chválení“ (*Rühmen*) *Sonetů*; skrze tyto pojmy se Rilke údajně snaží dobrat „pravé povahy významu věcí a (...) předat jej dál“.⁷³ Rilkovi vykladači svou pozornost zaměřují i na formální stránku sonetů a Rilkoovo rozvolnění, moderní pojetí metrických pravidel sonetu, v jehož duchu jednotlivé básně rozpíná na hranici únosnosti, avšak nikdy pevně daný řád neprolomí úplně.⁷⁴

Postava Orfea se v interpretacích napříč dekádami dvacátého století stává novodobým typem mesiáše-proroka či titánského ducha, básníka-mága, který dává řád kosmu,⁷⁵ má moc navrátit člověku ztracené spojení s věčností. Jako takový symbolizuje kreativitu, umění přetvářet předměty v umělecká díla, možnost pozvednutí lidského

⁶⁷ FREEDMAN, R.: *Life of a Poet*, Chicago, Northwestern University Press 1998, s. 481.

⁶⁸ Tamt., s. 480.

⁶⁹ BASSERMANN, D.: *Der späte Rilke*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme 2000, s. 205.

⁷⁰ KEELE, A.: *Poesis and the Great Tree of Being*, in Metzger, E. A. (ed.), *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Columbia, South Carolina, Camden House 2001, s. 209.

⁷¹ GEROK-REITER, A., PETERS, F. N.: Wink und Wandlung, Komposition und Poetik in Rilke's Sonette an Orpheus, in *Germanic Review* 72, 1997, č. 3, s. 243.

⁷² BONEY, E. E.: The Role of the Paradox in Rilke's Sonette [online], in *The South Central Bulletin* 22, 1962, č. 4, s. 19.

⁷³ „(...) the true nature of meaning of things and (...) pass it on.“

NELSON, E. M.: *Reading Rilke's Orphic identity*, Oxford, Lang 2005, s. 21.

⁷⁴ KEELE, A., cit. d. (pozn. č. 70), s. 209–210.

⁷⁵ JANŮ, J.: Doslov, in Rilke, R. M., *Sonety Orfeovi*, 2. vydání, Praha, Vyšehrad 1944, s. 77.

elementu směrem k božskému.⁷⁶ Někteří vykladači nalézali v *Sonetech* dokonce utopické rysy.⁷⁷ Sbírka také bývá spojována s orfismem,⁷⁸ mystickým učením starověkého Řecka o věčném koloběhu nesmrtelných lidských duší. Bez zajímavosti není ani Rehmová interpretace Rilkovy poezie, v níž hovoří o „teologizaci konceptu básníka, o jakési jeho mytizaci“ (*Mythisierung des Dichters*), kterou přisuzuje i dalším modernistickým autorům.⁷⁹

První část cyklu *Sonetů Orfeovi* bývá považována za snáze uchopitelnou pro její konkrétnější jazyk a větší množství záchytných bodů, zatímco druhá část je vnímána jako hůře přístupná, jelikož je poněkud zacyklená v abstrakcích a smyslových prožitcích,⁸⁰ a protože v ní Orfeus, roztrhán menádami v závěrečném sonetu první části, již přímo nevystupuje. K tomu však správně poznamenává Gerok-Reiterová, že Orfeovo zmizení se odehrává jen na povrchu básní, ve skutečnosti je jeho postava stále přítomna v hlubší struktuře textu druhého dílu sbírky „v evokativních aluzích zašifrovaného jazyka, který je pro Rilka příznačný“.⁸¹ Co se pokusů o převod Rilкова hádankovitého díla do češtiny týče, české překlady jednotlivých sonetů se začaly objevovat od začátku třicátých let, načež v roce 1937 vznikl první kompletní překlad Václava Renče, který je sice originálu blízký co do zvukomalebnosti, avšak mnohdy s původním textem nakládá přinejmenším volně. Nejnovější překlad Tomáše Vítka z roku 2003 představuje o poznání věrnější převod (a proto jeho verzi využijeme i v této práci).

Nakolik byl Rilke obeznámený s Ovidiovými *Proměnami*, vyčerpávajícím způsobem shrnuje Theodore Ziolkowski.⁸² Latinsky se Rilke začal učit až v šestnácti letech a jedním z jeho učebních textů byly pochopitelně i *Proměny*. Rilke si však nikdy latinu zcela neosvojil, a nemohl tedy z klasických děl čerpat tak intenzivně jako Joyce, Pound nebo Eliot. Ovidia recipoval spíše přes výtvarné umění, jak tomu bylo i u jeho starší básně *Orfeus. Eurydika. Hermés*. (1904, součást *Nových básní*), která bývá v souvislosti se *Sonety Orfeovi* často zmiňována. Její inspirací byla řecká plastika znázorňující právě trojici těchto postav, kterou Rilke v letech 1902–1904 s přestávkami studoval v Louvru, Římě a Neapoli. Ovšem mezi touto básní, která stojí mimo starořímskou poetiku, a pozdními

⁷⁶ RÖSCH, P.: *Die Hermeneutik des Boten*, München, Fink 2009, s. 264.

⁷⁷ HÄHNEL, K.-D., cit. d. (pozn. č. 59), s. 207.

⁷⁸ FRITZ, B., cit. d. (pozn. č. 61), s. 323.

⁷⁹ „(...) a 'theologizing' of the concept of the poet, a kind of *Mythisierung des Dichters*.“

WOOD, F. H., cit. d. (pozn. č. 66), s. 183.

⁸⁰ VÍTEK, T.: Doslov, in Rilke, R. M., *Sonety Orfeovi*, Praha, Herrmann a synové, 2003, s. 126.

⁸¹ „(...) in the evocative allusions of Rilke's characteristic Chiffrensprache.“

GEROK-REITER, A., PETERS, F. N., cit. d. (pozn. č. 71), s. 243.

⁸² ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 58–59.

Sonety Orfeovi je patrný rozdíl ve východiscích (který si záhy ukážeme na pětiverší z *Proměn* zachycujícím Orfea uprostřed naslouchající přírody). S *Proměnami* se sblížil až díky sochaři Rodinovi, jenž se Ovidiem rád nechával inspirovat. Rilke u Rodina v roce 1905 působil jako sekretář⁸³ a jeho zásady tvorby na mladého básníka hluboce zapůsobily; obzvláště v požadavku absolutní koncentrace umělce, jež se podle Rodina neobejde bez absolutní společenské izolace. Neméně důležitým momentem pro vznik *Sonetů Orfeovi* byl vánoční dárek, který Rilke obdržel roku 1920 od přítelkyně Merline. Tím bylo francouzsko-latinské vydání *Proměn*.⁸⁴ Malířka výtisk vyzdobila vlastními kresbami něžné Myrrhy a divoce prchající Dafné s vlající červenou šálou. Rilke byl nadšen. „Obdivuji se temperamentu, který jsi do něj vložila, každý tah štětce tu připomíná vlnku, jež se vrhá vstříc své vlastní proměně; z toho rozkošného dárku mám, Merline, nesmírnou radost,“ napsal jí v děkovném dopise 25. prosince 1920.⁸⁵ Francouzsky Rilke četl lépe než latinsky, a jak uvádí v citovaném psaní, rád se tímto překladem *Proměn* probíral.

Ačkoli se má za to, že Rilkovy *Sonety Orfeovi* se inspirovaly především antickými tradicemi ve výtvarném umění, mj. poetikou Poussinova obrazu *Orfeus a Eurydika* (1650),⁸⁶ Rilkovo pojetí Orfea v *Sonetech* je evidentním dědicem tohoto Ovidiova obrazu přírody, fascinovaně naslouchající umění pěvce:

Zatím co thrácký pěvec svou písni lákal a vábil
mysl šelem i stromy a kameny, takže šly za ním,
mladé kikonské ženy, jimž pokrývá zvířecí kůže
šílenou hrud', hle, s vrcholu pahorku Orfea vidí
tepatí do strun lyry, jíž provází slova své písně. (11.1-5)⁸⁷

Také Rilkův Orfeus ztělesňuje pěvce-mága, jehož písně k sobě vábí nejen faunu, ale i flóru a nerosty. Vedle toho Orfeus v *Sonetech* vystupuje jako završená postava obou světů: pozemského i podsvětního, a jako takový je zbožštěn. Ovidiovo zpracování Orfeova mýtu je samozřejmě nejvýraznější ovidiovskou inspirací v *Sonetech Orfeovi*. Vedle něj a Eurydiky se v Rilkově cyklu sonetů vyskytují postavy Narkissa či Dafné. Vykladači

⁸³ FREEDMAN, R., cit. d. (pozn. č. 66), s. 230.

⁸⁴ GALLAGHER, D.: *Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York, Rodopi 2009, s. 265.

⁸⁵ „I admire the temperament that you have put into it, every touch of the paintbrush is like a little wave that hurls itself toward its own transformation –; I am completely delighted, Merline, with this lovely gift,“ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 59.

⁸⁶ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 56–58.

⁸⁷ Carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit, / ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora velleribus tumuli de vertice cernunt // Orpheia percussis sociantem carmina nervis.

Sonetů často zdůrazňují provázanost Orfea s postavami Proserpiny a Dionýsa, tedy dalších mytických božstev se zkušeností katabáze. Tuto trojici postav obou světů uznává i orfismus, mystické náboženské hnutí, s jehož základy se Rilke seznámil na přednáškách Alfreda Schulera v Mnichově v letech 1915 a 1917.⁸⁸ Ovšem jak si v kapitole věnované Rilkovi ukážeme, orfismus a inkarnace orfických postav neměly na *Sonety*, na rozdíl od postav ovidiovských, podstatnější vliv.

V našem rozboru *Sonetů Orfeovi* se zaměříme na Rilkovo pojetí Orfea a jeho příbuznost s postavou bohyně Ceres a dále si povšimneme role Eurydiky, Apollóna a Íkara. Věnovat se budeme také Rilkově vizi návratu člověka ke ztracené harmonii (ve smyslu zlatého věku v tradici německé romantiky) a souvislosti této představy s poetikou *Proměn*.

3.4 *Kafkova Proměna a ozvěny Proměn v literárních studiích*

Kafkova povídka *Proměna* začala vznikat v tzv. průlomovém roce (*Durchbruchjahr*)⁸⁹ 1912, který pro Kafku představoval velký začátek horečné literární tvorby: v noci z 21. na 22. září 1912 začal Kafka psát *Ortel* (*Das Urteil*, 1913) a do 6. prosince téhož roku vzniklo na čtyři sta rukopisů.⁹⁰ První kapitulu *Proměny* Kafka rozepsal na přelomu 23. a 24. listopadu.⁹¹ Téže noci se o vznikajícím textu zmínil v dopise snoubence Felici, v němž jej označil za „kromobyčejně nechutný příběh“, nevhodný k Felicině četbě.⁹²

„Vzdálenou přítomnost“ Felice v Kafkově životě považoval jeden z nejosobitějších a nejuznávanějších kafkovských kritiků, Elias Canetti, za zásadní spouštěcí mechanismus Kafkovy tvorby a počátek jeho přilnutí k psaní,⁹³ jakkoli krátce sám vztah trval a překérně dopadl. Během korespondence s Felicí, která mu zpočátku dodávala fyzickou sílu k vlastní literární tvorbě,⁹⁴ si Kafka uvědomil, co pro něj znamená samota⁹⁵ a že jeho způsob života je zaměřen pouze na psaní.⁹⁶ V devátém dopise z 1. listopadu 1912 uvedl: „Čas je krátký, síly chabé, úřad je děs, byt hlučný a člověk musí hledat triky, aby se vykroutil, když to

⁸⁸ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 57, 65.

⁸⁹ PFEIFFER, J.: *Franz Kafka*, München, Oldenbourg 1998, s. 26.

⁹⁰ SCHUBIGER, J.: *Franz Kafka*, Zürich, Atlantis 1969, s. 28.

⁹¹ GROBE, W.: *Franz Kafka*, Stuttgart, Reclam 2004, s. 48.

⁹² „(...) eine ausnehmend ekelhafte Geschichte.“ Tamt.

⁹³ STROMŠÍK, J.: Doslov, in CANETTI, E., *Druhý proces*, přel. V. Fischerová, Praha, Prostor 2004, s. 178.

⁹⁴ DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *Kafka*, Praha, Hermann & synové 2001, s. 65.

⁹⁵ SCHUBIGER, J., cit. d. (pozn. č. 90), s. 24.

⁹⁶ CANETTI, E.: *Druhý proces*, přel. V. Fischerová, Praha, Prostor 2004, s. 32.

s krásným novým životem nevychází.“⁹⁷ Tím nejdůležitějším trikem bylo pro Kafku právě psaní. V reakci na okolí, do něhož se nedokázal začlenit, se opevnil ve svém pokoji, učinil z něj nedobytný úkryt, v němž nesnášel návštěvy⁹⁸ a jiná vyrušování ze soustředění nad literární tvorbou. Ostatně velmi podobně se zachová i Řehoř Samsa, když se v *Proměně* jednoho rána probudí jako brouk a následně se uzavře před světem ve své ložnici. Smrt hrdiny tohoto „nechutného příběhu“ oznámil Kafka Felici v dopise z 5. na 6. prosince,⁹⁹ v té době tedy zřejmě povídku dokončoval. Z Kafkova deníku dále víme, že 1. března 1913 předčítal u Maxe Broda první kapitolu *Proměny* a poznamenal si, že se u ní posluchači hodně nasmáli.¹⁰⁰

Proměna patří k nemnoha prózám, které byly publikovány za Kafkova života, s jeho souhlasem. Nejdříve vyšla časopisecky v roce 1915, v říjnovém vydání *Die Weißen Blätter*,¹⁰¹ a nedlouho nato byla publikována knižně; první vydání v lipském nakladatelství Kurt Wolff bylo vyhotoveno v prosinci téhož roku. Na přebalu na Kafkovo přání nebyl vyobrazen žádný druh hmyzu, aby Řehořova proměna zůstala prostá nežádoucí vizualizace. Ačkoli školní učebnice často hovoří o švábovi a Kafka sám si představoval spíše jakéhosi ohromného brouka vzhledem blízkého tesaříkovi, v samotném textu není Řehořovo nové tělo s žádným konkrétním druhem hmyzu spojeno, pouze se zde popisuje jeho vnější podoba. A jak si někteří kritici povšimli, tomuto popisu žádný známý brouk úplně neodpovídá.

Proměna se zařadila k vyhledávaným předmětům více i méně zdařilých literárních interpretací, Elias Canetti ji dokonce označil za jedno z dokonalých děl dvacátého století.¹⁰² Text se například dočkal výkladů psychoanalytických, v nichž se často vyskytovaly pojmy oidipovského konfliktu, regrese na anální fázi, kastrace, a záhadný obraz dámy v kožešině byl vnímán jako symbol ženského pohlavního orgánu.¹⁰³ Životaschopnější se ukázala Deleuzova a Guattariho analýza diskurzu zaměřená na prvky komična a absurdity, byrokracie a Kafkovu rezignaci na metafory.¹⁰⁴ Z dalších interpretací uveďme také žánrově orientované výklady, jejichž původci *Proměnu* četli jako typ antipohádky, dále interpretace

⁹⁷ Tamt.

⁹⁸ Tamt., s. 39.

⁹⁹ SCHUBIGER, J., cit. d. (pozn. č. 90), s. 108.

¹⁰⁰ GROBE, W., cit. d. (pozn. č. 91), s. 50.

¹⁰¹ KWON, H. Z.: *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2006, s. 84.

¹⁰² CANETTI, E., cit. d. (pozn. č. 96), s. 30.

¹⁰³ PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), s. 15.

¹⁰⁴ Tamt., s. 16–17.

sociálně historické a materialistické, biografické, alegorické, teologické, metafyzické či existenciální.¹⁰⁵

Jak konstatuje Theodor Ziolkowski, smysl Řehořovy proměny v „nestvůrný hmyz“ (*ungeheuer Ungeziefer*) asi navždy zůstane otevřený interpretacím.¹⁰⁶ Zřejmě také proto se *Proměna* stala jedním z neadaptovanějších Kafkových děl – zfilmována byla více než desetkrát¹⁰⁷ a dočkala se také čtyř komiksových úprav, včetně jedné české.¹⁰⁸

Obeznamenosti Kafky s Ovidiovým dílem věnoval Ziolkowski kapitolu ve své knize *Ovid and the Moderns*. Dočteme se v ní, že Kafka se latinsky učil na pražském Staroměstském gymnáziu (*Altstädter Gymnasium*), ústavu s velmi přísnými pravidly, a jeho učitelem byl piaristický mnich Emil Gschwind. Podle školních záznamů patřil Kafka ke třem nejlepším studentům ve třídě a v neděli navštěvoval speciální hodiny četby latinských textů přímo u Gschwinda v klášteře. Tam studoval oddíly Ovidiových *Proměn*, z dokumentace dokonce vyplývá, že si k detailnějšímu doplňkovému studiu zvolil 12. a 14. knihu.¹⁰⁹

Je tedy evidentní, že Kafka *Proměny* znal a četl, sporná však zůstává míra vlivu Ovidova pojetí metamorfózy na Kafkovu *Proměnu*. Vykladači Kafkova díla možnou inspiraci Ovidiovým pojetím metamorfózy v tomto textu spíše zatracují. Doposud bylo ve studiích poukázáno především na paralely Řehoře Samsy s postavami Kallistó, proměněné v medvědi, a Aktaióna, jenž se stane jelenem¹¹⁰ – zmíněné hrdiny spojuje skutečnost, že si navzdory svému novému zvířecímu tělu uchovávají původní lidské vědomí.¹¹¹ David

¹⁰⁵ Tamt., s. 17–19.

ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 80.

¹⁰⁶ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 80.

¹⁰⁷ *K (Metamorphosis)* (1954, 10 minut, UK), režie Lorenza Mazetti;

Die Verwandlung (1975, 55 minut, BRD), režie Jan Němec;

The metamorphosis of Mr. Samsa (1978, 10 minut, USA), režie Caroline Leaf;

La métamorphose (1983, 50 minut, FRA), režie Jean-Daniel Verhaeghe;

Metamorphosis (1987, TV film, UK), režie Jim Goddard;

La Metamorfosis de Franz Kafka (1993, 30 minut, ESP), režie Carlos Atanes;

Metamorphosis: Beyond the Screendoor (1997, 70 minut, USA), režie Norith Soth;

Prevrascenje (2002, 84 minut, RUS), režie Valeri Fokin;

Metamorphosis (2004, 20 minut, ESP), režie Fran Estévez;

A Metamorfose (2007, 27 minut, PRT);

La metamorfosis (2007, ARG), režie Claudio Posse;

Die Verwandlung (2009, 48 minut, BRD), režie Lukas Block;

Metamorphosis (2012, 85 minut, UK), režie Chris Swanton.

¹⁰⁸ Peter Kuper: *The metamorphosis* (2003);

Robert Crumb a David Zaine Mairowitz: *Kafka* (2007);

Václav Gatarik: *Proměna* (2009);

Eric Corbeyran a Richard Horne: *Die Verwandlung* (2011)

¹⁰⁹ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 78–79.

¹¹⁰ Tamt., s. 78.

¹¹¹ Tamt.

Gallagher psal i o sepětí Řehořovy proměny s mýtem o tkadleně Arachné,¹¹² jejíž pýchu a drzost potrestá bohyně Athéna tak, že dívku promění v pavouka. Ovšem Gallagher ve své studii obratem zmiňuje tvrzení Bindera, že mezi oběma proměnami není „ani stopy po přímé, genetické souvislosti“.¹¹³ Přesto je zřejmé, že oba příběhy spojuje „hledisko trestu“,¹¹⁴ a princip proměny na bytost nižšího řádu, kterou Hegel nazývá degradační proměnou (*Degradationsverwandlung*).¹¹⁵ Zatímco Arachné je potrestána za to, že se opovážila srovnávat s bohy, Řehoře Samsu stihne podle Gallagera trest proto, že si nárokuje roli hlavy rodiny a dovolí si být úspěšnější než otec.¹¹⁶ Proti psychoanalytickým interpretacím Řehořovy proměny přes arachnovský mýtus vystupuje Ziolkowski, který uvádí, že se tkadlena proměněná v síť tkajícího pavouka, tedy tvora, který připomíná její původní lidské vlastnosti, nepřibližuje metonymické metamorfóze Řehoře, jehož nová hmyzí forma nemá s jeho původním zaměstnáním žádnou přímou souvislost.¹¹⁷

V kafkovských studiích převládá skepse k interpretaci Kafky přes Ovidia především proto, že podobná srovnání zatím nepřinesla mnoho plodných výsledků. To dokládá i Wilhelm Große, jenž v monografii o Kafkovi poznamenává, že Řehořově proměně schází kauzalita, „jak předcházející, tak následující děj.“¹¹⁸ Ovidiovy *Proměny* tudíž podle něj, stejně jako jiná díla s tematikou metamorfózy, například Garnettova *Dáma v lišku* (*Lady into Fox*, 1922), nepřispívají k nalezení odpovědi na otázku, co bylo příčinou a smyslem proměny Řehořovy. Mimochodem, že srovnání *Proměny* s Garnettovou novelou mnoho nového nepřinese, údajně naznačil i sám Kafka,¹¹⁹ když v rozhovoru s Janouchem hledal odpověď na otázku, proč jsou si obě díla podobná. Příčina prý spočívá v duchu doby, ve společenském ovzduší:

„Das liegt in der Zeit. Wir haben es beide von ihr abgeschrieben. Das Tier ist uns näher als der Mensch. Das ist das Gitter. Die Verwandtschaft mit dem Tier ist leichter als mit den Menschen (...). Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht nach einem freien, natürlichen Leben.“¹²⁰

¹¹² GALLAGHER, D., cit. d. (pozn. č. 84), s. 117.

¹¹³ „(...) keinerlei direkter genetischer Zusammenhang.“

BINDER, H.: *Kafka-Kommentar*, München, Winkler 1975, s. 156. In GALLAGHER, D., cit. d. (pozn. č. 84), s. 121.

¹¹⁴ „punitive aspect“

GALLAGHER, D., cit. d. (pozn. č. 84), s. 123.

¹¹⁵ Tamt.

¹¹⁶ Tamt., s. 124.

¹¹⁷ ZIOLKOWSKI, T., cit. d. (pozn. č. 1), s. 78.

¹¹⁸ „(...) sowohl Vor- als auch Nachgeschichte.“

GROßE, W., cit. d. (pozn. č. 91), s. 53.

¹¹⁹ O spolehlivosti Janouchova svědectví panují pochybnosti.

¹²⁰ JANOUCHE, G.: *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main, S. Fischer 1968, s. 43.

„To je dobou. Oba jsme to opsali od ní. Zvíře je nám bližší než člověk. To je ta mřížka. Příbuznost se zvířetem je jednodušší než příbuznost s člověkem (...). Je to výraz touhy po svobodném, přirozeném životě.“¹²¹

V naší interpretaci Kafkovy *Proměny* se pokusíme Ovidiovy *Proměny* rehabilitovat. Budeme se věnovat především principům Kafkova pojetí proměny jako takové a její možné souvislosti s *Proměnami*. Z ovidiovských postav se zaměříme na Íó, její metamorfózu ve sličnou kravku, a využití patosu a humoru u obou autorů.

¹²¹ JANOUCH, G.: *Hovory s Kafkou*, přel. E. Kolářová, Praha, Torst 2009, s. 39–40.

4. Proměny a Orlando

„Nám stačí konstatovat tu prostou skutečnost: Orlando byl do třiceti let mužem; pak se stal ženou a zůstal jí už navždy.“ (89)¹²²

Poté, co Orlando, titulní hrdina románu Virginie Woolfové, prožije zklamání v lásce k ruské princezně Saše a kritikem Greenem je zesměšněn i jako básník, odjede do Cařihradu, kde se stane zvláštním vyslancem; a posléze také ženou. Proměnou pohlaví Orlando projde podobně jako vybrané postavy Ovidiových *Proměn*: dívka Ífis se promění v chlapce, aby si mohla vzít svou vyvolenou Ianthu, s Hermafroditem se násilím spojí nymfa Salmakis a navždy z něj učiní dvojakého tvora obou pohlaví, a Teiresiás se na přechodných sedm let změní v ženu, pozná obojí rozkoš, a později se stane věštcem. Proměna pohlaví se v těchto metamorfózách váže na krajinu exotického chaosu, a nejinak je tomu i v *Orlandovi*. Jestliže metamorfózu Krétanky Ífis v chlapce umožní Ísis, cizí egyptská bohyně, a Hermafrodita potká proměna v daleké Karii, sousedící s neblaze proslulou Lýdií na jihozápadě Malé Asie, ke změně pohlaví Orlanda dojde v Cařihradě, který nejen že představuje bránu do asijské iracionality, čímž *Orlando* navazuje na zmíněné zpěvy *Proměn*, ale město též až do roku 1453 tvořilo metropoli byzantské říše, dědice odkazu římského impéria. Je to tedy místo pro ovidiovskou proměnu jako stvořené.

Orlandovo okolí, služebnictvo, ctitelky i psi, přijmou jeho metamorfózu nevzrušeně, jako událost pramálo mimořádnou. Jak totiž metapostava Životopisce podotýká, Orlando-žena se od Orlanda-muže liší jen pohlavím, vnitřní identity postavy se změna nedotkne.¹²³ I jako žena Orlando holduje milostným dobrodružstvím, honu a jízdě na koni, neumenší se ani jeho potřeba psaní, roztržitost a sklony k melancholii. Ačkoli se v Orlandově nitru po proměně spojí mužský a ženský prvek, nestane se obojakou hermafroditní bytostí, nýbrž spíše androgynní postavou, která má ženské pohlaví, avšak duší je mužem i ženou zároveň.

Teiresiás se na základě poznání obou pohlaví stane věštcem. Jak jeho příklad napovídá, také Orlandova osobnost by se zážitkem obou pohlaví měla prohloubit a zcelit, neboť jako žena získává nejen „půvab ženy“,¹²⁴ ale také hlubší schopnost vcítění, díky níž

¹²² Přel. K. Hilská, in Woolfová, V., *Orlando*, Praha, Argo 1994.

Všechny následující citace českého překladu *Orlanda* pocházejí z tohoto zdroje, není-li uvedeno jinak.

„It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since.“ (128)

¹²³ The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. (127) Třebaže proměna pohlaví pozměnila jejich budoucnost, neučinila nic, čím by proměnila jejich totožnost. (88)

¹²⁴ „woman's grace“ (s. 126, česky s. 88)

například zpětně porozumí pohnutkám milenky Saši. Proměněný Orlando by měl ztělesňovat dokonalou bytost, jenže nově nabytá vnitřní celistvost spíše jen zesílí jeho vnitřní zmatek a osamělost. Po proměně již více nepatří ani k jednomu lidskému táboru. Až nyní je tedy skutečně osamocen. Snad proto se bezprostředně po proměně pokusí stát sexuálně polymorfním cikánem,¹²⁵ ovšem tento pokus ztroskotá rovněž, neboť cikáni nerozumějí Orlandově touze psát. Ostatně samota je v souvislosti s motivem tvorby a úvahami nad údělem spisovatele v *Orlandovi* zmiňována velmi často. Ne náhodou je věta „Jsem sám,“¹²⁶ Orlandovou první přímou řečí v románu.

Orlando-žena se po návratu do Londýna a krátké epizodě s arcivévodou Harrym a jeho nepravou metamorfózou (Harryho ženská identita Harriet byla jen sugerovaná převlekem) ocitá znovu na začátku svého hledání Pravdy, podstaty života, lásky a psaní. Metamorfóza v ženu proměňuje Orlandův společenský status. Od chvíle, kdy opustí homogenní cikánskou komunitu a navrátí se do své třídní vlasti, musí si zvykat na svou novou pasivní a úslušnou ženskou roli, stejně jako na omezení práv, přístupu ke vzdělání, ale i zapovězenost agresivního přístupu, k němuž se směl uchýlovat v minulosti.

„I shall never be able to crack a man over the head, or tell him he lies in his teeth, or draw my sword and run him through the body, or sit among my peers, or wear a coronet, or walk in procession, or sentence a man to death, or lead an army, or prance down Whitehall on a charger, or wear seventy-two different medals on my breast. All I can do, once I set foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D'you take sugar? D'you take cream?“ (144)

„A už nikdy nebudu moct praštit mužského po hlavě, nebo mu do tváře říct, že lže, nebo vytasit meč a proklát ho, nebo sedět mezi sobě rovnými, či nosit korunku, nebo jít v slavnostním průvodu, či odsoudit člověka k smrti, či vést vojsko, projet do Whitehallu na vzpínajícím se koni, nebo být ověšena dvaasedmdesáti různými medailemi. Jak jednou vstoupím na anglickou půdu, můžu tak leda nalévat čaj a ptát se pánů, jak jim chutná. Sladíte? Dáte si smetanu?“ (101)

Orlandovi-ženě sice ubudou povinnosti podepisovat a pečetit dokumenty, ovšem nově jí čas zabírají hodiny krášení, šacení a zkoumavých pohledů do zrcadla. Namísto meče svírá satén, který jí klouže z ramen, a tím ji rozptyluje a snižuje její pohotovost k bojovému výpadu. Na svět se Orlando již nedívá po mužsku zpřímá, ale úkosem:

¹²⁵ BOXWELL, D. A.: Dis(orienting) Spectacle [online], in *Twentieth Century Literature* 44, 1988, č. 3, s. 312.

¹²⁶ „I am alone.“ (s. 19, česky s. 11)

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. Had they both worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same. (171)

Jestliže srovnáme obrázek Orlanda jako muže s tvářností Orlandy jako ženy, uvidíme, že i když jsou nepochybně jednou a touž osobou, k jistým změnám tu došlo. Muž měl volnou ruku, aby se mohl chopit meče, žena musí svou přidržovat ty satény, aby jí neklouzaly z ramenou. Muž pohlíží světu přímo do tváře, jako by tu byl pro něj a uspořádán podle jeho chuti. Žena se na něj dívá úkošem, bystrým pohledem, dokonce s jistou podezřívavostí. Kdyby oba nosili stejné šaty, možná by jejich náhled byl stejný. (120)

Změna v odívání je v textu označena za hlavní příčinu toho, proč Orlando-žena oproti Orlandu-muži „začínala být skromnější, jak ženy bývají, pokud šlo o její duševní schopnosti, a trochu marnivější, jak ženy bývají, pokud šlo o její osobu“.¹²⁷ Vidíme, že Woolfová metamorfózu aktualizuje o téma genderu a roli ženy ve společnosti. Prostřednictvím Orlanda ukazuje, že vnitřně se žena od muže prakticky neliší. To až nevýhodnější společenská pozice z ní činí bytost povrchnější a omezenější. Kromě toho má žena-autorka ztížené možnosti publikace, ačkoli na rozdíl od mužů inklinuje k „rozjímání, samotě, lásce“,¹²⁸ které jsou podle Orlanda pro kvalitní uměleckou tvorbu nezbytné. Orlanda vede jeho nová situace ke zvolání „Bůh budiž pochválen, že jsem žena“.¹²⁹ Ovšem potrvá ještě plné dvě století, než skutečně pozná podstatu lásky a života, a dočká se následně úspěchu i na poli poezie.

To, že spolu literatura a láska v tomto románu těsně souvisejí, plyne i ze dvou událostí, které Orlandovi v mládí způsobí dvě zásadní traumata, s nimiž se ještě dlouho vyrovnává. První otřes představuje Sašino pošlapání Orlandovy lásky, druhý pak výsměch kritika Greena jeho literárním pokusům. A jak podotýká Burnsová, třetí a poslední Orlandova krize nastane, když se jeho svobodomyslný duch po proměně střetne s prudérní viktoriánskou dobou, která ženy váže do šněrovaček a k nohám kuchyňských stolů.¹³⁰ Tato

¹²⁷ „(...) a little more modest, as women are, of her brains, and a little more vain, as women are, of her person.” (s. 170, česky s. 120)

¹²⁸ „contemplation, solitude and love“ (s. 146, česky s. 103)

¹²⁹ „Praise God that I'm a woman!“ (s. 146, česky s. 103)

¹³⁰ BRUNS, G. L.: Poetry as Reality [online], in *ELH* 37, 1970, č. 2, s. 353.

genderová rovina románu pochopitelně fascinovala feministickou kritiku, která *Orlanda* četla jako dílo o trnitě historii ženského psaní a přehlížela přitom ironický rozměr Orlandoва básnického triumfu – báseň *Dub* se přece nedočká uznání proto, že ji napsala žena – tím spíše, když původní verze básně vznikla v době, kdy byl Orlando mužem! Důvod Orlandoва literárního úspěchu tkví v tom, že se mu po staletích prepisování podaří z textu odstranit všechny stopy „moderního ducha“,¹³¹ což slaví úspěch jak u kritiky, tak u čtenářů, kteří odnepaměti upřednostňují osvědčené literární formy před avantgardou.

Žertovným odkazem na Ovidiova Teiresia je Orlandoва úvaha o mužské a ženské rozkoši. Když se Orlando sám sebe ptá, „Která extáze je větší? U muže či u ženy“,¹³² dospívá ke stejnému závěru jako Teiresiás, a má pro to velmi konkrétní zdůvodnění: žena zakouší požitek z odmítání mužské přízně a odolávání nabídkám mužů. V tom spočívá jedna z mála svobod ženského pohlaví a také povaha jeho věčné osamělosti.

Rozkoš pohlaví v původním textu vyjadřuje termín „ecstasy“, extáze, v němž můžeme rozpoznat aluzi na prchající Dafné a její vzrušení útěku, což je další ovidiovský motiv v románu, kterému se dále věnuje následující podkapitola. Zatímco u Teiresia je poznání rozkoše obou pohlaví a upřednostnění ženské extáze prvním krokem k věšteckému daru i trestu slepoty, Orlando tuto zkušenost v závěru románu zužitkuje v komplexním pochopení významu extáze v životě umělce – v tuto chvíli si ji však spojuje především s rozkoší odmítání a vyhledávání osamocené kontemplanace.

Ačkoli Woolfová Orlandovu metamorfózu obohacuje o silné genderové aspekty a dlouze se věnuje disproporci sice totožné identity, leč rozdílného společenského postavení muže a ženy, v hlubší rovině má Orlandoва proměna k Teiresiově velmi blízko. Obě metamorfózy tematizují zkušenost rozkoše obou pohlaví, která je jiným nedostupná, tudíž skrze ni obě postavy postupují k vyššímu poznání. Teiresiovi tento mystický zážitek přinese věštecké nadání a Orlando zase dokáže naplnit své spisovatelské touhy, byť mu jeho báseň *Dub* věhlas blízky Teiresiově proslulosti nepřinese. Jak podotýká Kathryn Balsleyová, Teiresiova metamorfóza je příběhem překračování hranic pohlaví, života a smrti i soukromé a veřejné sféry;¹³³ a také postava Orlanda překonává mnohé hranice. Triumfuje nejen nad společenskou limitovaností ženy, ale též sama nad sebou, když po stoletích ničení a opětovného tvoření jediného básnického textu dospěje k verzi, s níž je spokojena natolik, že se ji odváží uveřejnit. Po této události se z grafomana proměňuje ve skutečného autora a báseň se z literární kuriozity stává součástí literárního kánonu.

¹³¹ „the modern spirit“ (252, česky s. 179)

¹³² „(...) which is the greater ecstasy? The man's or the woman's?“ (s. 142, česky s. 99)

¹³³ BALSLEY, K.: Between Two Lives [online], in *Dictynna*, 2010 č. 7, s. 3.

Míra korespondence mezi *Orlandem* a Teiresiovou metamorfózou je velmi poutavá, zvláště pokud román čteme jako dílo o psaní a umělecké tvorbě obecně. Zaujme přitom, že pěvec Orfeus, v jehož postavě jsou nejuceleněji ztělesněny principy tvorby, které antická mytologie, potažmo Ovidius nabízí, není pro poetiku *Orlanda* klíčový. Vize V. Woolfové o ryzím umělci souzní s principem androgynnosti a autorské extáze, tudíž s ideou sebeobětování a rurálními aspekty, které jsou pro Orfeovy písně charakteristické, nemá mnoho společného. Jistěže bychom v románu našli nahodilé orfické aluze, kupříkladu sedmidenní spánek, do něhož Orlando před svou proměnou upadne, může symbolizovat malou smrt, potažmo Orfeovu cestu do podsvětí. Avšak motiv cesty do říše mrtvých se v románu vyskytuje i v ironickém módu – hned ve druhé kapitole Orlando „prošel branou Smrti a poznal plameny Pekla,¹³⁴ jenomže výsledkem tohoto autorského vzepětí jsou pouze juvenilní dílka nevalné kvality, která ostatně záhy podlehnou Orlandově autocenzuře. Rovněž bychom se mohli pozastavit nad Orlandovou zálibou v pozorování přírody („ta anglická nemoc, láska k přírodě“),¹³⁵ v jejímž lůně se Orfeus po návratu z podsvětí zdržuje a která je také jeho věrným publikem. Ovšem právě od přírody se Orlando v závěru textu odvrací, jelikož „elkové (Orlandovi psi, pozn. E. S.) a růžové keře neumějí číst,¹³⁶ a proto ani nemohou recipovat rukopis jeho básně, o což Orlando stojí ze všeho nejvíce. Jak vidíme, orfický mýtus s románem *Orlando* souvisí jen povrchně a je spíše zdrojem ironických aluzí, pojetí umělce v románu je bližší postava věštce Teiresia a jeho zkušenost obou pohlaví, která namísto věšteckého daru Orlandovi přináší talent spisovatelský.

4.1 *Pronásledovaná Dafné*

Dafné na útěku je vedle teiresiovské změny pohlaví další silnou aluzí na *Proměny* v *Orlandovi*. Dafnino jméno v románu zazní hned několikrát, protože výjev jejího útěku před honáky a psy, tedy jakéhosi honu na Dafné, se nalézá na renesanční tapiserii Orlandova panství, k níž se Orlando, jako muž i žena, opakovaně vrací. S tapisérií se

¹³⁴ „(...) [he] has passed through the gates of Death and known the flames of Hell“ (s. 71, česky s. 48)

¹³⁵ „the English decease, a love of nature“ (s. 131, česky s. 91)

¹³⁶ „(...) elk-hounds and rose bushes can none of them read.“ (s. 245, česky s. 174)

setkáme hned na první straně románu,¹³⁷ ačkoli zatím netušíme, kdo je na tomto loveckém výjevu vyobrazen. Totožnost stíhané je odhalena až o sto stránek později ve scéně hostiny:

And when it was evening and the innumerable silver scones were lit and the light airs which for ever moved about the galleries stirred the blue and green arras, so that it looked if the huntsmen were riding and Daphne flying; when the silver shone and lacquer glowed and wood kindled (...), Orlando walked through the house with his elk hounds following and felt content. (103)

A když přišel večer a zažehli ty nespočetné stříbrné svícny a lehký vánek, který se stále proháněl ochozy, rozvířil modrozelené závěsy, takže to vypadalo, jako by jezdcí jeli a Dafné prchala; když stříbro zářilo, lak svítil a dřevo žhnulo (...), Orlando procházel domem se psy v patách a cítil se spokojen. (71)

Jak podotýká Howard Harper, na tomto výtvarném zpracování Dafnina útěku je důležitý motiv věčného stíhání a *vzrušení*, které pronásledovaná a její pronásledovatelé zakouší.¹³⁸ Přestože je Dafnin pronásledovatel Apollón, bůh umění, na závěsu nahrazen honáky, ze způsobu, jak Woolfová s obrazem v románu pracuje, je zřejmé, že se v tomto výjevu nejedná pouze o honbu erotickou, ale také přeneseně o autorskou extázi, tedy věčný hon básníka za uměleckým dílem. Právě motiv extáze je tou pravou esencí života, lásky a umění, k níž Orlando dospívá po dlouhých tři sta padesáti letech hledání:

"A toy boat, a toy boat a toy boat," she repeated, thus enforcing upon herself the fact that it is not articles by Nick Greene on John Donne nor eight-hour bills nor covenants nor factory acts that matter; it's something useless, sudden, violent; something that costs a life; red, blue, purple; a spirit; a splash; like those hyacinths (she was passing a fine bed of them); free from taint, dependence, soilure of humanity or care for one's kind; something rash, ridiculous, like my hyacinth, husband I mean, Bonthrop: that's what it is – a toy boat on the Serpentine, ecstasy – it's ecstasy that matters. (258–259)

"Zábavní loďka, zábavní loďka, zábavní loďka," opakovala si, čímž se utvrzovala ve skutečnosti, že nezáleží na článcích Nicka Greenea nebo Johna Donne, či na návrhu zákona o osmihodinové pracovní době či nějaké smlouvě či zákonech upravujících podmínky v továrnách; ale na něčem zbytečném, náhlém a prudkém; na něčem, co stojí život; červené, fialové, modré; na vyprsknutí; šplouchnutí; na něčem, jako jsou ty hyacinty (právě šla kolem krásného záhonu s nimi); svobodné od zlých sklonů, závesti, lidského pošpinění nebo starostí o svůj druh; na

¹³⁷ BROWN, S., cit. d. (pozn. č. 43), s. 201.

¹³⁸ HARPER, H., cit. d. (pozn. č. 41), s. 196.

něčem zbrklém, směšném, jako je můj hyacint, myslím manžel
Bonthrop; to je to – zábavní loďka na Serpentine, extáze – to na extázi
záleží. (183–184)

Zábavní loďka na jezírku v Hyde Parku představuje loď Orlandoва manžela Bonthropa plavícího se na brize kolem Hornova mysu. Orlando při pozorování těchto lodiček dospěje k přesvědčení, že je potřeba se osvobodit od všedního života a omezené lidské existence, již v ukázce ztělesňují továrny a smlouvy, a milostný cit přetransformovat v cosi trvalejšího, třeba v hyacinty. Tím se dostáváme k další postavě *Proměn*, jíž je Hyakinthos. Jeho epizodu otvírá v *Proměnách* následující pětiverší:

Amyklův synu, i tebe by Foibos byl uvedl k bohům,
kdyby mu smutný osud byl dopřál k tomu dost času!
Pokud však lze, jsi věčný i ty, a kdykoli vesna
zapudí mráz a po Rybách deštivých nastoupí Beran,
po každé ze země vzejdeš a kveteš v zelené trávě. (10.162–166)¹³⁹

Jak plyne z ukázky, květy hyacintů rozkvétají opakovaně každým rokem, vztahují se tedy k určitému typu periodické věčnosti.¹⁴⁰ Orlando však své čtyři století trvající věčnosti dosahuje, aniž by se po vzoru Hyakintha musel proměnit v květinu. Vybírá si jinou metamorfózu. Dává se před časem na útěk a oddává se přitom extázi věčného honu – podobně jako Dafné. „Pronásledován! Od útlého dětství jsem pronásledován,“¹⁴¹ zvolává Orlando v závěru románu (viz také podrobnější ukázku níže). Je zřejmé, že Orlando v této honbě není v roli pronásledovatele, který se žene za objektem své touhy, aby jej mohl přetavit v umělecké dílo, nýbrž pronásledovanou obětí. Jeho stíhatelem jsou věčná spisovatelská muka, jež jej drásají tak intenzivně, že na svém útěku překonává všechny časové zákonitosti. Nikoli tedy Orfeus či Apollón, nýbrž nymfa Dafné je v románu používána jako metafora umělce.

Vztah pronásledujícího a pronásledovaného se v *Orlandovi* přelévá. V této pasáži jej Woolfová přizpůsobila vlastní autorské vizi: obrátila role pronásledujícího umělce a pronásledovaného objektu, zamýšleného nejen k uchvácení tělesnému, ale též k uměleckému ztvárnění, a z oběti na útěku učinila metaforu tvořícího umělce. Brownová

¹³⁹ Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, / tristia si spatium ponendi fata dedissent. qua licet, aeternus tamen es, quotiensque repellit / ver hiemem, Piscique Aries succedit aquoso, tu totiens oreris viridique in caespite flores.

¹⁴⁰ GERMAN, H., cit. d. (pozn. č. 44), s. 40.

¹⁴¹ „Haunted! Ever since I was a child.“ (281) Překlad E. S.

spatřuje v ambivalentním vztahu Dafné a Apollóna u Woolfové prvky vzájemnosti,¹⁴² které dále usouvztažňuje s básní *Dub* a stromem téhož druhu v Orlandových zahradách, jenž se stal předobrazem básně a zároveň slouží jako jakési Orlandovo vegetativní alter-ego. Nejen, že dlouhověkost dubu souzní s délkou Orlandova života, strom tu slouží také jako pandán Dafnina vavřínu. Fowlerová v těsném sepětí Orlanda s dubem spatřuje prvotní Orlandovu metamorfózu,¹⁴³ jíž projde dlouho předtím, než se promění v ženu. A na svůj dub si Orlando vzpomene i při finální úvaze o umění v závěru knihy:

She was reminded of old Greene getting upon a platform the other day comparing her with Milton (save for his blindness) and handing her a cheque for two hundred guineas. She had thought then of the oak tree here on its hill, and what has that got to do with this, she wondered? What has praise and fame to do with poetry? What has seven editions (the book had already gone into no less) got to do with the value of it? Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering voice? (291–292)

Vzpomněla si na starého Greenea, když onehdy vyšel na pódium a srovnával ji s Miltonem (až na tu jeho slepotu) a předal jí šek na dvě stě guinejí. Tehdy pomyslela na ten dub tady na kopci a co to s tím má společného, napadlo ji. Co má chvála a sláva společného s poezií? Co má sedm vydání (knížka už jich skutečně měla tolik) společného s její hodnotou? Nemí snad psaní poezie tajnou úmluvou, hlasem odpovídajícím hlasu? (207)

Orlando v této ukázce dospívá k poznání, že cílem umění není publikovat, stát se součástí literárního světa, a dosáhnout tak božské metamorfózy, o čemž sní ve svých autorských začátcích. Až proměna pohlaví se mu stane prostředkem k dosažení pravého principu tvorby, jímž je vzájemná „tichá dohoda“ (*secret transaction*), „hlas odpovídající hlasu“. Zde se nám znovu vynořuje poznámka Brownové o vzájemnosti vztahu Dafné a Apollóna, a nyní bychom ji mohli dát do souvislosti nejen s proměnou Orlandova pohlaví, ale též s postavou Orlandova manžela Shelmerdina, jehož pohlavní identita se jeví podobně nejednoznačná jako Orlandova, a dále s reciprocitou vztahu Orlando-čtenář a Orlando-autor (Orlando je stejně vášnivým čtenářem jako autorem; o Orlandově četbě poutavě píše Harold Bloom, který *Orlanda* označuje za román o umění dobré četby).¹⁴⁴

Vztahy vzájemnosti v *Orlandovi* zastřešíme principem androgynnosti, zmiňovaným i v předešlé podkapitole v souvislosti s postavou Teiresia: ideální umělec podle Woolfové

¹⁴² BROWN, S., cit. d. (pozn. č. 43), s. 206.

¹⁴³ FOWLER, R., cit. d. (pozn. č. 48), s. 235.

¹⁴⁴ BLOOM, H., cit. d. (pozn. č. 38), s. 452, 455.

je celistvou bytostí, mužem i ženou, autorem i čtenářem, a svým způsobem i pronásledovaným a pronásledujícím zároveň. Nestává se věčným ani tak skrze své dílo, jako spíše přijetím principu nekonečné autorské extáze, metamorfózou v Dafné na útěku, s pronásledovatelem navždy v zádech. Také proto je závěrečným obrazem *Orlanda* divoká husa, kterou Orlando touží pronásledovat poté, co si uvědomí, že sám byl pronásledován (*haunted*) celý život:

“Haunted!” she cried suddenly pressing the accelerator. „Haunted! Ever since I was a child. There flies the wild goose. It flies past the window out to sea. Up I jumped (she gripped the steering-wheel tighter) and stretched after it. But the goose flies too fast. I've seen it, here – there – there – England, Persia, Italy. Always it flies fast out to the sea and always I flying after it words like nets.” (281–282)

“Něco mi nedá spát!” vykřikla a náhle šlápla na plyn. “Něco mi nedá spát! Už od dětství. Tam letí divoká husa. Letí kolem okna k moři. Vyskočila jsem (pevněji stiskla volant) a natáhla se po ní. Ale husa letí moc rychle. Viděla jsem ji, tady – tam – tam – v Anglii, v Persii, v Itálii. Vždycky letí k moři a vždycky za ní vrhám slova jako sítě.” (200)

Husa letí příliš rychle, takže ji nikdy nebude možné polapit. Podobný je i věčný hon autora za dokonalým dílem, připomíná nekonečný sprint Apollóna za unikající Dafné – v této scéně se tedy role pronásledujícího a pronásledovaného opět obrací, a umělec se ocitá v úloze pronásledujícího subjektu. Podruhé se Orlandovi divoká husa zjeví v závěrečné scéně románu, kdy se Orlando v melodramatickém „happy-endu“ vítá s manželem. Metafora je zřejmá. Ať už má Orlando svou lásku nablízku či nikoli, jeho hon se nekončí. Podobně může jediné literární dílo sice zvítězit nad časem a učinit svého původce nesmrtelným, ale z vlastního autorského vzrušení, které jej žene stále vpřed za nepochopitelnou dokonalostí, ho vyvázat nedokáže. Tato extáze je trvalého charakteru, podobně jako obraz věčného Dafnina útěku na Orlandově tapiserii.

4.2 Orlandovo cestování časem

Pozastavme se nyní krátce u funkce času v románu, které se spolu s Virginií Woolfovou věnovala celá generace modernistů, přičemž Woolfová se ve své tvorbě soustavně

zabývala hledáním přítomného okamžiku. Zatímco v *Paní Dallowayové* a *K majáku* se tento prchavý moment snažila postihnout pomocí složitých větných konstrukcí, v románu *Orlando* místo jazyka využila možností děje. Orlando k přítomnému okamžiku dlouze spěje napříč třemi stoletími, a jeho závěrečné setkání s přítomností má podobu prozření. Přítomný okamžik v *Orlandovi* představuje časový mezník, jehož počátkem by měl Orlando chápat podstatu svého bytí a být schopen „synchronizovat těch šedesát či sedmdesát různých časů, které zároveň odbíjejí v každém normálním lidském systému“¹⁴⁵. Úderem přítomného okamžiku zároveň přestává být pro Životopisce možné dále sledovat Orlandovy osudy, poněvadž čas získává náskok, a vyprávění tak již nelze završit:

Nothing could be seen whole or read from start to finish. What was seen begun – like two friends starting to meet each other across the street – was never seen ended. (276)

Nic nebylo vidět ve svém celku a nedalo se přecházet od začátku do konce. Čeho byl vidět začátek – jako třeba když se dva přátelé vidí přes ulici a pustí se k sobě – nebyl nikdy vidět konec. (196)

Okamžik přítomnosti v *Orlandovi* předznamenává konec vyprávění o tři sta padesát let dlouhém zranění hrdiny, který přitom zestárne o pouhých dvacet let a jen velice nepatrně zmoudří. Někteří vykladači v této disproporci objektivního a subjektivního času viděli prvky pohádkového cikánství (cikáni se Orlanda ujmou po jeho metamorfóze v ženu, k níž dojde v orientální krajině Cařihradu, a zdá se, že s touto proměnou mají cosi přímo do činění),¹⁴⁶ šamanismus anebo vítězství principu hry nad časem.¹⁴⁷ Fungování času v *Orlandovi* dávali do souvislosti s dobovými úvahami o čase, především pak s Bergsonovou filozofií, ačkoli Woolfová tvrdila, že Bergsonovou čtenářkou nikdy nebyla,¹⁴⁸ či s Einsteinovou teorií relativity a dilatace času.

My se namísto výčtu nahodilých korespondencí raději pokusíme rovinu času v románu uchopit celistvěji. Pokud si totiž v *Orlandovi* můžeme být něčím jisti, pak tím, že nadpřirozený čas je zde zdrojem autorského potěšení z vyprávění, oné *extáze*, již jsme se věnovali v podkapitole o Dafné na útěku. Životopisec, typ metapostavy v románu,¹⁴⁹ který toto autorské nadšení z tvorby pojmenovává hned v úvodu románu:

¹⁴⁵ “(...) to synchronise the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system (...).” (s. 274, česky s. 194)

¹⁴⁶ BLAIR, K.: Gypsies and Lesbian Desire [online], in *Twentieth Century Literature* 50, 2004, č. 2, s. 157.

¹⁴⁷ BLOOM, H., cit. d. (pozn. č. 38), s. 455, 459.

¹⁴⁸ GILLIES, M. A.: *Henry Bergson and British Modernism*, Montreal; Kingston, McGill-Queen's Press 1996, s. 134.

¹⁴⁹ LEE, H., cit. d. (pozn. č. 39), s. 8.

Orlando's face, as he threw the window open, was lit solely by the sun itself. A more candid, sullen face it would be impossible to find. Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! (16)

Orlandův obličej, jak rozrazil okno, ozařovalo pouze slunce. A upřímnější a melancholičtější tvář abyste pohledali. Šťastná to matka, co porodí takového muže, a ještě šťastnější životopisec, který zaznamenává jeho život! (8)

Také Orlando, který je nevyčísitelně postižen „chorobou čtení a psaní“, k přesvědčení o klíčové roli autorské extáze ve finále dospívá. Tři století Orlandova věku v tomto smyslu symbolicky ztvárňují komplikovaný vývoj jeho estetických postojů. V bildungsrománu podle Woolfové¹⁵⁰ tedy nejde o klasický příběh dospívání jedné osobnosti, nýbrž o ztvárnění utváření individuálního estétství.

Dalším podstatným rysem v tomto díle je individuální vnímání plynutí času, jehož úseky se mohou jevit tu neobyčejně dlouhé a jindy zase překotné. Společenská konverzace v salonu madame du Deffand tak může trvat marných padesát let a hluboká kontemplace dokonce až století, za jeden den lze zestárnout o dobrých pětadvacet let, zatímco jindy století uplyne s takovou rychlostí, že vypravěči nezbude, než jeho náhlý začátek a konec jen stroze konstatovat. A je to právě román a literatura obecně, která umožňuje disproporce v individuálním vnímání času postihnout. V tomto bodě se nám percepce času a rovina autorské extáze *Orlanda* znovu propojuje.

Při svém putování různými érami britských dějin se Orlando ocitá pod vlivem nejrůznějších „duchů doby“,¹⁵¹ například v 18. století se účastní salonních debat, zatímco o sto let později je sešňerován viktoriánskými mravy. Ačkoli Orlando těmto dobovým atmosférám podléhá, jeho estetický postoj se utváří poměrně nezávisle na momentálním společenském klimatu. Nemůžeme tedy souhlasit s interpretací, že v *Orlandovi* se demonstruje „moc času nad člověkem a jeho výtvoř“. ¹⁵² Naopak velice poutavě se v tomto světle jeví konstatování Blooma, že „žádné společenské podmínky ani kontexty nevedou nutně k rozkvětu literatury,“¹⁵³ které zazněly v souvislosti s jeho komentářem feministických dezinterpretací díla Woolfové. Dobové podmínky skutečný literární talent

¹⁵⁰ Bildungsroman jsme v úvodu jmenovali jako jeden z žánrů, k němuž bývá *Orlando* řazen.

¹⁵¹ „spirit of the age“ (s. 222, česky s. 157)

¹⁵² „the power of time over man and his creations“

GERMAN, H., cit. d. (pozn. č. 44), s. 36.

¹⁵³ BLOOM, H., cit. d. (pozn. č. 38), s. 449–450.

neomezí, říká nám tímto Bloom. A dáme-li průměrnému jedinci tři sta padesát let času a v případě potřeby mu vypomůžeme drobnou metamorfózou pohlaví, učiníme nakonec úspěšného autora i z něj, dodává Woolfová.

Znovu si připomeňme dynamiku Orlandoва cestování časem, které nese rysy úprku. Zaměříme-li se na časový aspekt tohoto útěku, zjistíme, že Orlando uniká časovým limitům obyčejného lidského života tak dlouho, dokud se mu nepodaří dosáhnout uspokojivé míry nesmrtelnosti. Tři nekonečná století Orlando přepisuje báseň *Dub*, na způsob báje Penelopé, která ve dne tká a v noci páře Láertův rubáš. Jako by tím svůj individuální čas zpomaloval, spolu s řádky mazal i jednotlivé dny roku:

He scratched out as many lines as he wrote in, the sum of them was often, at the end of the year, rather less than at the beginning and it looked as if in the process of writing the poem would be completely unwritten. (104)

Vyškrtal tolik veršů, kolik jich připsal, na konci roku pak často jejich součet byl spíše nižší než na začátku a vypadalo to, jako by se dalším psaním báseň dočista odepisovala. (72)

Krátce poté, co se Orlandoва básnická sbírka dočká publikace, rozezní se i hromobití doposud mlčících hodin na jeho panství, oznamujících, že se Orlandoův subjektivní čas sladil s časem objektivním. Od úderu přítomného okamžiku, v deset hodin dopoledne 11. října 1928, sice Orlando nad časem permanentně prohrává a dostává se do jeho vleku, zároveň však skrze svůj *Dub* dosahuje naplnění. Pochopí totiž, v čem spočívá věčnost umění. V Orlandově případě, a potažmo ve Woolfové pojetí nejde o shakespearovské „co je psáno, to přetrvá“, ¹⁵⁴ nýbrž o věčnost autorského puzení k tvorbě. V ní a nikoli ve společenském věhlasu díla spočívá nadčasovost umění. Ať již se tedy při zkoumání času románu zaměříme na kterýkoli detail, *Orlando* z něj vždy vyjde jako dílo o teorii a praxi literární tvorby.

¹⁵⁴ Na Shakespearův 18. sonet zde neodkazujeme náhodou. Shakespeare je literární autorita, k níž se Orlando vztahuje v průběhu celého románu.

4.3 Závěr kapitoly

Orlandovo dynamické cestování časem a Ovidiovo zpracování epizod o Dafné a Teiresiovi jsme propojili termínem autorské extáze, která umělce věčně pohání k tvorbě. Skrz toto nekonečné vzrušení se autor vztahuje k nesmrtelnosti, přičemž podstatou této věčnosti je neutuchající puzení tvořit, a nikoli nesmrtelnost díla v shakespearovském smyslu.

Orlanda jsme četli jako román estetického postoje ke světu, jehož námětem je nejen tvorba literatury, ale také její recepce. Aktivní i pasivní přístup k umění spolu těsně souvisejí a odpovídá dalším recipročním jevům v díle, v přední řadě pak harmonicky dvojímu, ženskému a mužskému, Orlandově já. Ideální tvůrce podle Virginie Woolfové je androgynní, celistvá osobnost, mužská i ženská duše v jednom těle, ale mimo jiné také čtenář i autor zároveň.

Teiresiovu zkušenost obou pohlaví a rozkoší Woolfová aktualizuje o genderový rozměr, věnuje se postavení ženy v britské společnosti od sedmnáctého do dvacátého století. Přestože je Orlando-žena v mnohém omezována, její nevýhodné postavení jí nezabrání publikovat báseň a dosáhnout úspěchu na převážně mužském literárním poli. Ve sváru dobové podmínky versus individuální tvorba tady vítězí tvorba – dokáže-li literární dílo s atmosférou doby souznít anebo ji šikovně obejít jako Orlandův *Dub*, uplatní se, i když je napsáno ženou coby znevýhodněným autorem.

Mytickou Dafné a Teiresia v *Orlandovi* propojuje termín extáze. Zatímco u Teiresia jde o vztah a povahu mužské a ženské rozkoše, v obrazu pronásledované Dafné přichází ke slovu autorské vzrušení věčného útěku. Věčné puzení autora zde reprezentuje nejvlastnější princip tvorby. Častěji než pronásledující bůh umění Apollón představuje v *Orlandovi* metaforu umělce prchající Dafné s pronásledovatelem v zádech – a tvorbu spíše než vlastní hon za konkrétním uměleckým dílem symbolizuje věčný, extatický pohyb vpřed.

Ovidiova Dafné na věčném útěku a Teiresias, který v sobě spojuje mužský a ženský princip, tedy v *Orlandovi* souzní s metaforou umělce nejvíce. Je zajímavé, že nejzjevnější postava literárního tvůrce v *Proměnách*, Orfeus, se v románu Woolfové objevuje převážně v ironicky laděných odkazech a není pro pojetí umělce relevantní.

V *Orlandovi* najdeme také subtilní aluzi na zpěv o Hyakinthově metamorfóze. Rozkvetlé hyacinty zde podobně jako v *Proměnách* ztělesňují periodickou věčnost. Jestliže do naší mozaiky doplníme obraz prastarého dubu, jenž Orlandovi slouží jako básnická inspirace a je pandánem vavřínu z mýtu o prchající Dafné, zjistíme, že autorská tvorba pro

Woolfovou představuje jakousi věčnou sílu, v níž je potlačeno individuum autora. Nefascinují ji jednotlivá publikovaná díla či jejich čtenost, nýbrž věčné autorské vzrušení. Budeme-li znovu citovat klíčovou větu románu, „to na extázi záleží“.¹⁵⁵

¹⁵⁵ „(...) it's ecstasy that matters.“ (s. 259, česky s. 184)

5. Proměny a Sonety Orfeovi

Orfeus a Eurydika, tyto dvě postavy nás budou v kapitole o *Sonetech Orfeovi* zajímat především, a od nich se posléze odrazíme i k dalším ovidiovským inspiracím. Ze všeho nejdříve však několik poznámek k formě *Sonetů*. V kapitole o literárněhistorickém pozadí zkoumaných textů jsme se zmínili o Rilkově velmi volné práci s metrem a různém rozsahu veršů ve strofách jednotlivých básní. Dalším formálním prvkem *Sonetů*, kterého si často všímají rilkovské studie, je výrazná rytmozovanost a zvukomalebnost jednotlivých básní.¹⁵⁶ Jistě, hudebnost k sonetu organicky patří, ovšem v Rilkově textu se rytmus a hudba stává nedílnou součástí širšího orfického mikrokosmu. Rilkův Orfeus-pěvec skrze zpěvnost básní a četné aliterace vrůstá přímo do struktury textu. Rytmus a rytmozovanost *Sonetů* samozřejmě souvisí i s tancem, který je pro změnu emblémem Eurydiky. A proto všude tam, kde Eurydika tančí, cítíme v pozadí stát Orfea s lyrou:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.
Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob –; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn. (XXVIII, 2)

Ó přijď a zase běž. Ty, dítě téměř,
na chvíli taneční figuru vtřid'
do čistých souhvězdí tanců, v nichž temně
řídící přírodu předstihnem, byť

¹⁵⁶ FRITZ, B., cit. d. (pozn. č. 61), s. 112–113.

přechodně. Neb v pohybu vyklíčila
slyšíc se plně, jen když Orfeus pěl.
Od tehdy ještě pohnuta bylas
i lehce užaslá, když se rozmýšlel

strom dlouze, zda s tebou podle sluchu jít.
Místo, kde se lyra mohla zvednout
k zpěvu, jsi přec znala –; neslyšený střed.

Pro něj ses zkusila změnit na balet,
doufajíc k této slavnosti jednou
kroky a pohled přítele přivrátit.¹⁵⁷

V tomto předposledním sonetu druhého cyklu spatřujeme tanečnici, jež v tanci přijala Orfeův imperativ „přijít a zase jít“ (*komm und geh*). Takto je v pohybu tance skrze tóny lyry s to „předstihnout“ (*übertreffen*) strnulý řád přírody. Tančit jako Eurydika znamená pohybovat se podle sluchu, odevzdat se vjemům svého ucha, ve kterém, jak víme z prvního sonetu první části, roste s Orfeovým zpěvem strom směrem vzhůru, k vyšším sférám poznání a chápání. Tanec představuje nejen přijetí rytmu Orfeovy hudby a schopnost této hudbě naslouchat, ale také proměnu hudby v pohybový výraz a možnost vyjádřit i to, co nelze postihnout slovy.

Vidíme, že pějící Orfeus a tančící Eurydika tvoří v *Sonetech* komplementární dvojici, jakýsi prototyp akce a reakce. Oproti *Proměnám* nabývá Rilkova Eurydika na důležitosti, její role je aktivnější a autonomnější. Není jen tanečnicí naslouchající rytmu hudby svého barda Orfea, natož stínem krácejícím poslušně v jeho stopách. Tancem dokáže sama hovořit a přiblížit diváka vyšším sférám božství a umožnit mu s nimi navázat přerušovaný kontakt dříve, než k tomuto znovupropojení dojde v okamžiku jeho smrti (což je moc, jíž primárně oplývá Orfeus). Dokáže-li Eurydichina družina v patnáctém sonetu prvního oddílu „tančit pomeranč“, ¹⁵⁸ míní se tím, že je v její moci skrze tanec zprostředkovat podstatu pomeranče a předat tento obraz také těm, co tanci přihlížejí.

Ačkoli ve srovnání s *Elegiemi z Duina* vykazují *Sonety Orfeovi* snazší čtenářskou přístupnost a lehkost¹⁵⁹ (ostatně i v tom můžeme vidět analogii s lehkým, prosvětleným tónem *Proměn*), pro svou hermetičnost se vzpírají rychlému a prostému výkladu.¹⁶⁰ Řada interpretací *Sonetů Orfeovi* si všímá obrazů zrcadla, džbánu, květiny a dalších

¹⁵⁷ Přel. T. Vítěk, in Rilke, R. M., *Sonety Orfeovi*, Praha, Herrmann a synové 2003.

Všechny následující citace českého překladu *Sonetů Orfeovi* pocházejí z tohoto zdroje, není-li uvedeno jinak.

¹⁵⁸ „Tanz die Orange“ (XV, 1)

¹⁵⁹ HÄMBURGER, K.: Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in Hamburger, K. (ed.), *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart, W. Kohlhammer 1971, s. 199.

¹⁶⁰ LEISI, E.: *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen, Gunter Narr Verlag 1987, s. 9, 11.

mnohoznačných symbolů, které se v básních vynořují opakovaně.¹⁶¹ Tkáň díla, jehož sonety na sebe leckdy přímo navazují a nejednou vzájemně prohlubují význam jednotlivých obrazů, jako by prostupovala jakási vnitřní intertextualita – sonety na sebe tu více, tu méně skrytě odkazují a aktualizují se během četby.

Například v prvním cyklu tematizuje sedmý sonet termín slavení (*Rühmen*) a dotýká se jeho podstaty. Aby mohl „slavit“ neboli opěvovat, musel Orfeus sestoupit do hlubiny, a proto jej nyní jeho hlas nezradí, když dýchá pozemský prach – poznal totiž již neskonalou dusivost prachu podzemského. Tento pojem, ve slovesné formě *rühmen*, se jako předznamenání vynořuje již na konci šestého sonetu:

Nicht kann das gültige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug. (VI, 1)

Platný obraz mu nemůže zkalit nic;
ať z hrobů pochází to či ze světnic,
slaví džbán, sponu i prsten pěním. (VI, 1)

Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins. (VII, 1)

Tak, slavit! Zjednán ke slavení živých,
z hlubiny vzešel jak kov z mlčení
skály. A jeho srdce, pomíjivý
lis vína pro ty, co nemíjí s ním. (VII, 1; zdůraznila E. S.)

V tomto ohledu *Sonety* připomínají vnitřní provázanost básní v Baudelairových *Květech zla*. Skrze básně Rilkovy sbírky je postupně budována tkáň díla, motivy se sonet od sonetu zpřesňují a vyhraňují. Ačkoli jsou náměty básní různorodé a není v nich tematizován pouze Orfeův mýtus, ale například také technika a spěch moderní doby, jednotlivé motivy společně tvoří koherentní významovou síť. Vše zastřešuje Orfeus, Rilkův bůh s lyrou, jehož magický zpěv proniká i do formální struktury díla.

¹⁶¹ Mj. BONEY, E. E., cit. d. (pozn. č. 72), s. 19–23. PARRY, I.: Unicorn and Narcissus, in *Modern Language Review*, 1959, č. 54, s. 378–383.

5.1 Osamělý bůh Orfeus

Orfeus, „bůh s lyrou“ (*Gott mit der Leier*), funguje u Rilka jako bytost „obou světů“ (*Doppelbereich*), která během své cesty do podsvětí absolvuje malou smrt a následně se stává básníkem-mágem¹⁶² či básníkem-prorokem,¹⁶³ který je skrze svou lyru a zpěv schopen tlumočit poznání, získané v podsvětní říši, lidskému vnímání, které je omezené. Právě zastřenost podsvětí a neznalost smrti člověka omezuje, spoutává jej pozemskou tíhou, kvůli níž se vzdaluje transcendentnu a podléhá nesmyslnému spěchu (*Eile*). Rilkův Orfeus je esencí lehkosti, lidskou bytostí, která se zbavila své světské tíže, a může tudíž nejen stoupat a překračovat, ale též se stát abstraktním mostem¹⁶⁴ k vyšším sférám i pro ty, co naslouchají jeho zpěvu.

Citovali jsme již příslušnou pasáž z Ovidia, která Orfea znázorňuje jako pěvce obklopeného přírodou v roli posluchače. Podobný je i Rilkův obraz. Jeho Orfeus je tvůrcem hudebního umění, které si podmaňuje přírodu – ta je touto hudbou okouzlena a inspirována. Oproti tomu o lidských posluchačích toho, podobně jako u Ovidia, mnoho nevíme. Aktivně se projeví až v úloze menád, jež Orfea v záchvatu zuřivosti roztrhají. Pěvcovo tělo je pak rozptýleno do přírody, která jeho esenci božského pění vstřebává do sebe a stane se jejími novými ústy. Ty nabízejí zpěv transcendentna těm lidským posluchačům, kteří se dokáží oprostít od vlastní pozemské tíže i od svého ega, a naslouchat jeho hlasu:

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt. (XXVI, 1)

Nakonec tě rozsápaly, pomstvou pošťvané,
zatímco tvůj tón ještě prodléval prostřed skal,
stromů, lvů a ptáků. Tam zpíváš ještě dnes.

Z tohoto posledního sonetu prvního cyklu plyne, že příroda do sebe Orfea vstřebává, stává se podstatou jeho věčnosti. Poté, co je Rilkův Orfeus v této básni roztrhán, vynořují se ve druhém díle sbírky pozoruhodně často motivy květin. Podobně jako tomu bylo u Woolfové, i zde v sobě nesou princip cyklické věčnosti, věčné návratnosti: „Nemluví jen

¹⁶² BRUNS, G. L., Poetry as Reality [online], in *ELH* 37, 1970, č. 2, s. 264.

¹⁶³ STOEHR, I. R., cit. d. (pozn. č. 60), s. 103.

¹⁶⁴ BEUTIN, W.; EHLERT, K.: *Deutsche Literaturgeschichte*, 3., přepracované vydání, Stuttgart, Metzler 1989, s. 323.

řečí roku“.¹⁶⁵ A stejné je i nové vtělení Orfea. Stává se bohem, který přichází a jde (*kommt und geht*), odchází a zase se vrací. Poněvadž již nemůže promlouvat sám prostřednictvím svého zpěvu a lyry, hovoří skrze přírodu. A kdo z lidí se podvolí a nechá si v uchu vyrůst strom (I, 1), kdo zvolí ticho namísto křiku, ten Orfeův zpěv uslyší též, a získá tak možnost se skrze něj přiblížit dokonalosti.

Předání Orfeovy moci přírodě, Orfeovo zbožštění a idea cyklické věčnosti na rostlinné bázi představují velkou Rilkovu aktualizaci Ovidiova Orfea. Příroda v *Proměnách* pěvcovy smrti sice želí, ale nestává se jeho dědicem. Stejně tak Ovidiův Orfeus nezískává božskou podstatu, namísto toho se po smrti v dojemném „happy-endu“ setkává se svou milou Eurydikou:

Stín však v podsvětí jde a všechna zas poznává místa,
která spatřil kdys pěvec, a pátraje po zbožných nivách,
nalezne Eurydiku a do chtivých loktů ji sevře;
brzy tu sloučí kroky a kráčejí pospolu, brzy
ona jde vpředu, on za ní, hned před ní zase: již může
po své Eurydice se bezpečně ohlížet Orfeus. (11.61–66)¹⁶⁶

Vidíme, že i v Ovidiově zpracování zaznívá motiv chůze, nikoli však ve smyslu putujícího božstva, nýbrž čistě ve spojitosti s Orfeovou láskou k Eurydice. Poté, co oba projdou dvojí smrtí, mohou konečně sladit svůj krok a kráčet společně, přičemž pěvec se smí po své milé dosytosti ohlížet. Pointou Ovidiova Orfeova cyklu je tedy naplněná láska; aspekt umělecké tvorby se v závěru orfické sekvence nevyskytuje.

Posunu se ve srovnání s *Proměnami* dočkává i Rilkův motiv stromu. U Ovidia se v závěrečném obrazu Orfeovy smrti (11. kniha) dočteme o Bakchově trestu pro edónské ženy, které jej připravili „o pěvce, jenž velebil obřady jeho“. Bakchantky jsou proměněny v blíže nespecifikované stromy a v jejich proměně dominuje motiv ztráty pohybu, tedy opak Orfeovy posmrtné odměny:

Bakchos nemínil však ten zločin bez trestu nechat.
Truchle, že ztratil pěvce, jenž velebil obřady jeho,
kořeny spletenými hned připoutal po lesích k zemi
všechny edónské ženy, jež viděly mrzké to dílo (...)
taktéž každá z žen, jak uvázla která kde v půdě,

¹⁶⁵ „Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.“ (XIV, 1)

¹⁶⁶ Umbra subito terras, et quae loca viderat ante, / cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum / invenit Eurydicen cupidisque amplexitur ulnis; / hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, / nunc praecedentem sequitur, nunc praevisus anteit / Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

zděšeně snaží se prchnout, leč nadarmo: kořeny tuhé
poutají krok, a když chce vyskočit, brání jí v skoku. (11.67–70, 11.76–78)¹⁶⁷

U Ovidia jsou bakchantky stíženy trestem pozemské tíhy a spoutanosti, s níž se u Rilka potýkají lidé. Zatímco Orfeus kráčí s lehkostí, ať již v podsvětí, šťasten po boku Eurydiky u Ovidia či cyklicky po zemi jako bůh cesty k vyššímu poznání u Rilka, pozemský život je poután tíhou – u Ovidia je vztažen na edónské ženy, Rilke ji uplatňuje na celé lidské pokolení. Je to tíha omezeného poznání a zahleděnosti do sebe, pozemská past sluchu uzavřeného Orfeově zpěvu. Ostatně sluch je dominantním smyslem orfické sekvence obou autorů, u Ovidia především v popisu křiku, který vyluzují menády. Křik v *Sonetech Orfeovi* (*Geschrei*, příp. *Schreien*) ztělesňuje vše omezené, do sebe zacyklené a od celistvého poznání odvrácené. Je vlastní nejen menádám (XXVI, 1), ale i lidem (XXVI, 2), odlišuje se od ryzího zvířecího křiku, který na rozdíl od sobeckého křičení lidí (i lidských dětí) dokáže uchvacovat, a je tedy v sepětí s Orfeovým odkazem:

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei. (XXVI, 2)

Jak nás vždy křik ptáků uchvacuje...
Jakés křičení, vytvořené jednou.
Však už děti, když se k hře venku sejdou,
křičí mimo křik, jenž skutečný je.

Od lidského křiku se člověk musí oprostit, a spolu s ním i od své zatíženosti. Je třeba, aby přijal ticho a samotu, nechal ve svém uchu nejdříve vyrůst strom (I, 1) a poté se stal větrem v jeho korunách (XII, 2) – aby se zkrátka osvobodil od své tíhy a přijal Orfeovu lehkost. Na pozadí obrazu Rilkova stromu, tak těsně provázaného s fungováním umění, se vynořuje postava Dafné (XII, 2) v podobné roli, jakou jsme zaznamenali u *Orlanda* Virginie Woolfové. Ačkoli Rilke z epizody o Dafné zdůrazňuje až konečný okamžik, kdy je najáda proměněna ve vavřín, i pro něj Dafné blízce souvisí s principy umění, a to těsněji než její pronásledovatel Apollón. Nymfa představuje postavu oproštění, rozluky (*Trennung*), již je nutné ve jménu tvorby i recepce umění podstoupit:

¹⁶⁷ Non in pūne tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus / amissoque dolens sacrorum vate suorum / protinus in silvis matres Edonidas omnes, / quae videre nefas, torta radice ligavit; (...) // sic, ut quaeque solo defixa cohaeserat harum, / exsternata fugam frustra temptabat, at illam / lenta tenet radix exsultantemque coercescit.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind. (XII, 2)

Je každý blažený prostor dítě či vnuk rozluky, jím
kráčí v údivu. Když proměněná Dafné cítí
vůni vavřínu, chce, aby ses ve vítr změnil.

A u Rilky přírody ještě zůstaneme. Jeho Orfeus má totiž velice blízko také k Ceres, bohyni úrody. Je-li Orfeus bohem rozptýleným v přírodě a příroda do sebe vstřebává jeho zpěv, aby mohla lidstvu přinášet „plody útěchy“, ¹⁶⁸ dostává se Ceres, která bývá v antické mytologii s úrodou a chodem ročních období spojována, u Rilky do přímé souvislosti se zpěvem, a potažmo uměním obecně.

Klíčovým pojmem této paralely jsou plody. V *Sonetech Orfeovi* je poukázáno na to, že se plody každoročně rodí z půdy, v níž spočívají zemřelí, jsou tedy společným darem smrti a půdy člověku. ¹⁶⁹ Plody zároveň představují objekt metamorfózy přírody, nesou v sobě proměnu, cykličnost, tichost a věčnost. ¹⁷⁰ Rilkův Orfeus je pěvcem v přírodě, který představuje nejen most k vyššímu poznání, skrze nějž je možné odhalit Novalisův závoj dokonalé znalosti světa a života, ale je také spojnicí mezi touto „původní“ přírodou a jejími proměnami a „umělou“, člověkem vytvořenou kulturou. Opačné póly se v Orfeovi harmonizují, jak ukazuje i obraz, v němž Orfeus přináší plody mrtvým, a koloběh zrodu plodů tím dokonale uzavírá:

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält. (VII,1)

Je jedním z poslů, co zůstávají:
ten i za branou, jež mrtvé tají,
chvalnými plody z mis pohostí.

Ceres u Rilky rezonuje silněji než postava její dcery Proserpiny. A ta přitom coby „dvou říší společné božstvo“, ¹⁷¹ jak je charakterizována v *Proměnách*, pro orfismus představuje jednu z důležitých variant Orfea. Ovšem plody v Rilkových *Sonetech* jsou skutečným darem přírody, ovocem, které nese dobře obhospodařovaná půda, nejsou spřízněny

¹⁶⁸ „Früchte der Tröstung“ (XVII, 2)

¹⁶⁹ (XIV, 1)

¹⁷⁰ (XVIII, 2)

¹⁷¹ „dea, regnorum numen commune duorum“ (5.566)

s neblahým Eviným jablkem poznání ani zrníčky granátového jablka, která Proserpině znemožnila vysvobodit se z Hádova podsvětního zajetí.

Jak upozorňuje Bernstein,¹⁷² Rilkovy *Sonety* jsou mimořádně bohaté na imperativy. Ty korespondují s potenciálním mentorským, pedagogickým působením Orfea na lid: Orfeus *vyučuje* písní („Píseň, jak ji učíš“).¹⁷³ Naší prvotní asociací v souvislosti s ovidiovskými inspiracemi nejspíše bude titán-učitel Prométheus, což je ovšem odkaz poněkud samoúčelný – Prométhea k *Sonetům* v jiné než pedagogické rovině nelze smysluplně vztáhnout. Nahlédneme-li ovšem opět do *Proměn*, narazíme na zdůraznění mentorské role právě u bohyně Ceres, která lidstvo naučila obdělávat pole:

Prvním zahnutým pluhem prst' na polích zbrázdila Ceres,
první zemím dala i obilí, lahodný pokrm,
první zákony dala; tak vše jest Cerery darem.
O ní třeba mi pěti. A kéž by zazpívat mohla
píseň bohyně hodnou – jeť hodná ta bohyně písně! (5.341–345)¹⁷⁴

Ceres se i v tomto smyslu projevuje jako Orfeova blízká varianta: je bohyní, která učí obdělávat půdu a zaslouží si, aby se stala předmětem písně. Orfeus a Ceres coby duchovní vůdci a zprostředkovatelé umění – symbióza těchto dvou mytických postav vystihuje zvláštní vztah přírody a umění v *Sonetech Orfeovi*.

Bohyně úrody má u Rilka k poezii blíže než Apollón, bůh umění, jehož role v *Sonetech Orfeovi* je marginální (přímo jmenován je jen jednou, a to ve třetím sonetu prvního cyklu). Nikoli však k umělecké tvorbě, kterážto je bytostnou sférou pěvce Orfea, nýbrž k jemu zasvěcenému chrámu odkazuje Apollónovo jméno ve zmíněné básni *Sonetů*. Tímto chrámem by mohla být Apollónova delfská věštírna, zvláště uvědomíme-li si, že ji zdobil nápis „Poznej sebe sama“. V sonetu slouží tento chrám jako varianta „výšin“, k nimž by se měl člověk skrze boha obracet. Nedojde-li tohoto poznání skrze Orfeův zpěv, dočká se jej až v okamžiku setkání se smrtí:

Wir, wir unendlich Gewagten, was haben wir Zeit!
Und nur der schweigsame Tod, der weiß, was wir sind
und was er gewinnt, wenn er uns leiht. (XXIV, 2)

¹⁷² BERNSTEIN, M. A., *Modernity and the Imagination in 20th-Century German Writing*, Evanston, Northwestern University Press 2000, s. 21.

¹⁷³ „Gesang, wie du ihn lehrst“ (III, 1)

¹⁷⁴ Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro, / prima dedit fruges alimentaque mitia terris, / prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus; / illa canenda mihi est. utinam modo dicere possim / carmina digna dea! certe dea carmine digna est.

My, bezmezně odvážní, co máme čas!
Co jsme, to jen mlčenlivá smrt ví,
a co vždy získává, když půjčuje nás.

Moment poznání, kterého se jedinci, jenž nemá kontakt s Orfeovým zpěvem, dostává až ve chvíli smrti, protože ta jej zná lépe než on sám, je nezbytnou podmínkou k nabytí lehkosti. Tato paralela s Apollónem zdůrazňuje potřebu Orfeova poznání. Tím se zesiluje Orfeova role básnivého proroka-věštce, a spojuje jej tak i s Ovidiovým Teiresií, který je rovněž postavou „dvojí říše“ (v tomto případě ženské a mužské) a dále se v *Proměnách* těší podobnému věhlasu jako Orfeus („Pověstí Teiresiás byl rozhlášen v boiótském kraji, / lidé chodili k němu, on bezvadné věštby jim dával,“¹⁷⁵ praví se v třetí knize *Proměn*). V této věštecké variaci Rilkova Orfea dominuje hodnota celistvého, završujícího poznání. Podobně jako Teiresiás nabývá celistvé zkušenosti muže i ženy, jež mu později přinese věštecké nadání, odhalení tajemství života a smrti povýší Orfeovo umělecké nadání do božské roviny.

A ještě k Apollónovi: po rozmíšce s Erótem je v první knize *Proměn* za trest raněn šípem neopětované lásky k Dafné. Tento Ovidiův zpěv lze číst i jako svár erotické lásky a éterického umění. Zatímco Ovidius zachycuje Apollónovu úpornou touhu po Dafné, Rilke se přiklání k nadpozemské poezii, jejíž ideál je od pozemské lásky oproštěn. Od ní ostatně očišťuje i samotného Apollóna, jehož chrám nelze v *Sonetech Orfeovi* stavět na křižovatce cest srdce („Na křižovatce / cest srdce nestává Apollónův chrám.“).¹⁷⁶ Ideálem *Sonetů* je láska k mrtvé ženě, vyžadující smrt samotného básníka: „Vždy mrtev buď v Eurydice“¹⁷⁷ praví se ve třináctém sonetu druhého cyklu. Orfeova Eurydika musí být nedostupná a vzdálená, aby se pěvec mohl zcela oddat umělecké tvorbě v osamění. Básníková potřeba osamělosti tedy může být podle Rilka důvodem, proč se Orfeus ohlédl, a podruhé tak Eurydiku ztratil.

Jak podotýká Keele,¹⁷⁸ příkladů zmrtvýchvstání a božských znovuzrození známe z mytologií a náboženství povícero: egyptského Usira, antického Dionýsa či křesťanského Krista. Rilkův Orfeus je synkretický a sekularizovaný,¹⁷⁹ stojí nad všemi uvedenými

¹⁷⁵ Ille per Aonias fama celeberrimus urbes / inreprehensa dabat populo responsa petenti (3.339–340)

¹⁷⁶ „An der Kreuzung zweier/ Herzwege steht kein Tempel für Apoll“ (III, 1)

¹⁷⁷ „Sei immer tot in Eurydike“ (XIII, 2)

¹⁷⁸ KEELE, A., cit. d. (pozn. č. 70), s. 216–217.

¹⁷⁹ CID, A.: *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes*, Frankfurt am Main, Peter Lang 1992, s. 224.

náboženstvími, s žádným jej nespojuje více vláken než s jinými, představuje jejich bezproblémovou, homogenní syntézu.¹⁸⁰

Rilkův mírný bůh Orfeus, „bůh skutečné mírnosti“,¹⁸¹ je ryzí postavou míru, která zpívá ještě ve chvíli, kdy je trhána na kusy. Násilí, které je jemu samému cizí, přichází zvenčí, od menád a lidských bytostí. Rychlost a síla, shon a spěch, křik a hluk jsou „stále násilnému“¹⁸² člověku-lovci vlastní. „Vraždit je jedním tvarem našeho bludného hoře“,¹⁸³ Orfeův zpěv leží za hranicemi naší slyšitelnosti. Jen ten, kdo se dokáže zastavit a umlknout, stát se proudem, který unáší Orfeovu hlavu a lyru,¹⁸⁴ může zaslechnout její tón a nechat se povznést k vyššímu poznání světa. Pouze v mlčení, které představuje symbolickou cestu do podsvětí, může člověk dospět k překročení, „překonání“ (*Überschreitung*) hranic všednosti a dobrat se proměny:

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarrte;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's? (XII, 2)

Žádej si proměnu. Plameni ať se tvůj duch vzdá,
v němž ti prchá věc, která v proměnách září tu;
onen plánující duch, který to zemské ovládá,
ve vzmachu tvaru miluje nejvíc bod obratu.

Je již strnulé *to*, co se v stálost zamyká;
cítí se jisto, když je skryto v nevzhlednou šed'?

Právě proměna v *Sonetech* představuje ideální stav, stav v pohybu, moment prolomení strnulosti (*das Erstarrte*), který je vlastní i Orfeovi, jenž „přijde a jde“¹⁸⁵ – a kráčí stále dál. Bod obratu (*wendender Punkt*) funguje podle Nováka jako možnost pozvednutí na vyšší úroveň skutečnosti ve smyslu Hegelova *Aufheben*.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Má-li Rilkův Orfeus k některému směru přece blízko, pak snad k platonismu a teorii idejí, domnívá se Novák. In NOVÁK, A.: *Být napřed všemu odloučení*, Praha, Togga 2009, s. 37.

¹⁸¹ „der Gott wirklicher Milde“ (IX, 2)

¹⁸² „weiterbezwingender Mensch“ (Tamt.)

¹⁸³ „Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns“ (Tamt.)

¹⁸⁴ „tragend als Strömung das Haupt und Leier“ (XXVI, 2)

¹⁸⁵ „kommt und geht“ (V, 1)

¹⁸⁶ NOVÁK, A., cit. d. (pozn. č. 180), s. 37.

V témže sonetu se objevuje verš „Kdo se jak pramen vylévá, poznán je poznáním“¹⁸⁷ – moment poznání je tu přirovnán k vylití z břehů, k vymanění z limitovanosti a k přijetí proměny. Zatímco jednou z ustálených interpretací ovidovské proměny je metamorfóza coby metafora literární tvorby a reprezentace širokého rozpětí umělecké kreativity,¹⁸⁸ v Rilkově pojetí proměna sice s uměním rovněž souvisí skrze Orfeovy metamorfózy, ovšem její primární přínos představuje princip „volného pohybu“. Proměna v *Sonetech* tvoří protipól lidské strnulosti a lpění na tíži („Tu my jak těžítka celí / se na vše vkládáme, svou tíží vznícení“)¹⁸⁹ a ztělesňuje hodnotu, o níž by měl člověk usilovat, aby se mohl povznést k výšinám završeného poznání.

5.2 Íkarovy stroje a Narkissový květy

Jak v *Sonetech* Orfeovi chápat stroje (*Maschinen*), jež se od sonetu XVIII prvního cyklu ve sbírce pravidelně vynořují? Samozřejmě bychom mohli hledat odpovědi v zobrazení města a vzývání pokroku v moderní literatuře. Ovšem vidět v nelibých a nelibozvučných strojích Rilkovu kritiku kapitalismu, válek a sériové výroby jako někteří vykladači¹⁹⁰ by bylo poněkud přehnané. Rilkovy stroje mají spíše sloužit k ilustraci rozporu mezi mýtem a logem, mezi časem mytických hrdinů a moderní doby, mezi slovesy vědět (*wissen*) a znát (*kennen*). Rilkovy *Maschinen* jsou stroji rácia a pozemské tíhy, předměty omezeného bytí. Představují výsledek lidské tvorby, hlučný, spěšný protipól klidné a tiché tvorby Orfeovy: proto také vedle těžkých strojů stojí lehké a nevyčerpatelné (*unerschöpflich*) květy, do výše se pne Dafnin strom.

Einsamer nun aufeinander
ganz angewiesen, ohne einander zu kennen,
führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander,
sondern als Grade. (XXIV, 1)

Zcela si vydáni, jsme stále
osamělejší, aniž se vzájemně známe,

¹⁸⁷ „Wer sich als Quelle ergießt, den erkannt die Erkennung.“ (XII, 2)

¹⁸⁸ KENNEY, E. J., cit. d. (pozn. č. 13), s. 144.

¹⁸⁹ Da gehn wir umher wie Beschwerer, / legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt (XIV, 2, zdůraznila E. S.)

¹⁹⁰ HÄMBURGER, K., cit. d. (pozn. č. 159), s. 207.

a stezky nevedem už v krásných meandrech, ale
v kolmici.

Překotnou rychlostí ani hrubou silou se Orfeovi nepřiblížíme. Je třeba omezit logos a přijmout mýtus, zvolit hezké meandry (*schöne Mäander*) namísto narovnaných koryt a nepodlehout rychlosti a spěchu doby. Jen tak se lze přiblížit ztracené harmonii a navázat prastarý kontakt s bohy. Tito bohové znají tajemství života a smrti, a splývají tedy s Orfeem. Jenže pro nás jsou příliš nepostihnutelní; jsme netrpěliví a jejich poslové jsou pro nás příliš pomalí. Sami se svou zbrklou rychlostí vyčerpáváme: „My však svou sílu ztrácíme jak plavci.“¹⁹¹ A tak upadáme do typu nežádoucí osamělosti, do osamění odlišného od Orfeovy samoty, kdy lpíme jen sami na sobě a svých strojích, aniž bychom skutečně znali sami sebe. Tato naše osamělost zaslepenosti a omezenosti je krátkodechá a odčerpává nám síly jako plavcům v moři.

Květiny v *Sonetech* jsme doposud zmiňovali jako symbol lehkosti (XIV, 2) a cyklické věčnosti přírody, ježto „nemluví jen řečí let“¹⁹², nýbrž rozkvétají každoročně. Ovšem květy a obzvláště pak Rilkův „květný sval“ (*Blumenmuskel*)¹⁹³ ztělesňují v *Sonetech* nejen klidnou sílu přírody a koloběh ročních období. Ve třetím sonetu druhého cyklu se vynořuje postava Narkissa, již bychom mohli na první pohled ztotožnit se sobeckým vnímáním světa, s Rilkovým výrazem „chlapecké pýchy“ (*Knabenstolz*).¹⁹⁴ Ale pro Rilka je postavou nezralé hrdosti spíše Íkaros a jeho zbrklý pokus o let vzhůru, ke slunci¹⁹⁵ – Íkarovo jméno sice na rozdíl od Narkissa nezazní v *Sonetech* přímo, ovšem motivy nerozvážené mladické odvahy a touhy po zkratce do nebe v sonetech dvacet dva a tři v prvním cyklu k němu odkazují. Oba nalezneme i u Ovidia:

a tu se hoch jal radostně vypínat odvážným letem,
opustil vůdce svého a zlákán po nebi touhou
zamířil do výše let. (8.223–5, zdůraznila E. S.)¹⁹⁶

Íkaros je u obou básníků postavou zbrklé zkratky a narovnaných meandrů, a jako takový má blízko k Rilkově pojetí stroje. To Ovidiova Narkissa si Rilke modifikoval poměrně

¹⁹¹ „Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schimmer.“ (XXIV, 1)

¹⁹² „Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.“ (XIV, 1)

¹⁹³ (V, 2)

¹⁹⁴ (XXIII, 1)

¹⁹⁵ (XXII, 1)

¹⁹⁶ cum puer audaci coepit gaudere volatu / deseruitque ducem caelique cupidine tractus / altius egit iter. rapidi vicinia solis

výrazně. Jeho důležitým emblémem je zrcadlení a sebepoznání, ovšem jiného druhu, než známe z Teiresiova proroctví v *Proměnách*:

Překrásná víla se matkou stala a hoch
zrodila, sličného tak, že už tenkrát lásky byl hoden.
Matka ho Narkissem zvala. I ptala se, je-li mu přáno
dlouhého věku se dočkat a dožítí zralého stáří.
„Jestliže nepozná sebe,“ děl věstec osudu znalý. (3.344–8, zdůraznila E. S.)¹⁹⁷

Sebepoznání přináší Narkissovi u Ovidia zoufalství a vede jej k rezignaci na život. Když mladík zjistí, že v nádherném obraze-odrazu na hladině posvátného pramene zbožňuje sám sebe, začne ho spalovat žár nedosažitelného ideálu, jenž jej nakonec stráví docela. Narkissovo spektrum u Rilka je širší, souvisí spíše s apollinským sebepoznáním, jehož jsme se zatím dotkli v podkapitole o Orfeovi.

Ve třetím a čtvrtém sonetu druhého cyklu Rilkův Narkissos obývá svět za zrcadlem, v němž může být jasný a volný.¹⁹⁸ Skrz Narkissovo zrcadlo a zrcadlení lze projít do světa jasného smyslu a volnosti, přiblížit se orfickému ideálu. Neprostupnost (*Unbetretbarkeit*) zrcadla ale do meziprostoru v čase (*Zwischenräume der Zeit*) propustí jen postavy Narkissova typu, ty nejkrásnější, které si zaslouží zachovat. Jak si všiml Parry, toto „zrcadlo zachycuje podstatu, nikoli jen prostý vnější obraz. Stejným způsobem vystihuje básník skutečnost v jevech tohoto světa.“¹⁹⁹ Narkissos tedy u Rilka ztělesňuje sjednocení s přírodou, onen ideální stav, o nějž by měl člověk usilovat.²⁰⁰ Jak ukazuje půvabný čtvrtý sonet, tohoto ideálu je možné dosáhnout prostřednictvím stříbrného zrcadla víry. Je potřeba uvěřit v svět za zrcadlem a objevit v sobě panenskou čistotu – tím vdechneme život Rilkovu jednorožci a dosáhneme rovnovážného ideálu lehkosti a větru, staneme se vánkem v koruně Dafnina vavřínu. A to je v Rilkově pojetí žádoucí završení lidské existence, byť stejně křehké a na abstrakci založené jako sám jednorožec, bytost, která není, kterou oživuje nikoli vědění, ale s láskyplná víra v možnost jeho existence.

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.
Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,

¹⁹⁷ enixa est utero pulcherrima pleno / infantem nymphe, iam tunc qui posset amari, / Narcissumque vocat. de quo consultus, an esset / tempora maturae visurus longa senectae, / fatidicus vates 'si se non noverit' inquit.

¹⁹⁸ „der klare, gelöste Narziß“ (III, 2)

¹⁹⁹ „(...) mirror captures the essence, not the simple external image. In the same way the poet extracts the reality of the world's phenomena.“

PARRY, I., cit. d. (pozn. č. 161), s. 381.

²⁰⁰ Tamt., s. 382.

bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.

Zwar war es nicht. Doch weil sie's liebten, ward
ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,

daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.

Ó, to je zvíře, které není. Nic
o tom nevědouce, milovali
přec jeho šij, postoj, toulky dálí
až po tichou zář jeho zřítelnic.

Nebylo. Že mu však lásku dali,
vznik ryzí tvor. Vždycky měl dost místa.
V prostoru, který mu ponechali,
zdvih lehce hlavu a ani být snad

nemusel. Zrnem ho neživili,
vždy jenom možností, že by být moh.
A ta mu poskytla tolik síly,

že roh mu vypučel z čela. Jeden roh.
Přistouplo k panně bělostné zvíře –
bylo v ní a v zrcadlícím stříbře. (IV, 2)

Nehmotný jednorožec v Narkissově zrcadle je protiváhou těžkých a zatížených strojů. Toto „zvíře, které není,“ představuje skutečnou sílu (*Stärke*), spočívající v lidské imaginaci; je to síla blízká květnému svalu a na hony vzdálená silovosti strojů. K hledání a utváření takovýchto jednorožců ve svém nitru by se měl člověk podle Rilka upnout, a nikoli k vynalézání hlučných strojů a jejich zrádných zkratek vzhůru.

5.3 Závěr kapitoly

Rilkův Orfeus získá cestou do podsvětí zkušenost obou světů, která mu přinese absolutní poznání života a smrti. To po svém návratu z říše mrtvých předává svým posluchačům prostřednictvím hry na lyru a zpěvu. Stává se pro ně mostem k závojem zastřenému vyššímu poznání. Leitmotivem *Sonetů Orfeovi* je tedy hledání cesty člověka k transcendentnu, zpět do sféry dávno zapuzeného mýtu.

Na rozdíl od ovidiovského „smutného Orfea“, tesknícího po ztracené Eurydice, se Rilkův Orfeus poté, co je roztrhán menádami, neshledává se idylicky svou milou v podsvětí, ale stává se bohem, který přichází a kráčí dál, odchází a zase se vrací. Cykličnosti tohoto pohybu odkazuje ke koloběhu přírody, která do sebe orfický prvek vstřebává. Orfeovu zkušenost může dále zprostředkovávat příroda tomu, kdo se dokáže oprostit od hluku a spěchu moderní doby, a naopak přijmout mlčení, nutné pro naslouchání, a nechat si v uchu vyklíčit strom slyšení, který se pne k jinak nedostupným vyšším sférám.

S přírodou a jejím koloběhem, plody, jež vyrůstají z půdy, v nichž spočívají mrtví, souvisí bohyně úrody Ceres, která v sobě podobně jako Orfeus nese prométheovský, pedagogický prvek – zatímco Ceres učí v *Proměnách* lidstvo obdělávat půdu, Rilkův Orfeus nabízí zkušenost vyššího poznání, umožňuje lidem rozpomenout se na harmonický ztracený věk. V Rilkově pojetí je bohem lehkosti a mírnosti a ve své tvorbě trpělivě nabízí cestu k transcendentnu zaslepenému, sobeckému lidstvu, jež nalézá nemoudré zalíbení ve své vlastní tíži a tvorbě strojů.

Pozemské stroje představují zkratku, rychlost, křik, spěch, ztělesňují vše přízemní, co kontrastuje s vyššími sférami, k nimž se pne Dafnin strom. Postava Dafné v *Sonetch Orfeovi* rovněž symbolizuje cestu vzhůru k ideálnímu poznání a podobně jako dvojice Orfeus-Eurydika či Orfeus-Ceres také ona poukazuje na význam symbiózy a harmonie. Ideálem *Sonetů* je, aby se člověk proměnil v lehký vánek ve větvích Dafnina stromu, oproštěný od tíže a strnulosti. Akceptování proměny v *Sonetch Orfeovi* je variantou přijetí mlčení, znamená oproštění se od lpění na svém omezeném já a splynutí s božským orfickým principem, který je v neustálém harmonickém pohybu.

Další ovidiovskou postavou *Sonetů* je Apollón, který se v nich pojí především s motivem věšteství, a potažmo poznání. Aspekt erotické lásky, známý z Ovidiova zpracování mýtu o Dafné, je u Rilkova Apollóna potlačen. V jeho podání je třeba si tuto

touhu odepřít, namísto ní přijmout Orfeovu samotu a oddat se mlčení. Jen tak člověk dokáže zaslechnout jeho zpěv a lyru a skrze ně se přiblížili absolutnímu pochopení.

Rilkův Orfeus je postavou sekularizovanou a synkretickou, která stojí mimo konkrétní náboženství. Obecně představuje ústup od logu k mýtu, zpět do „ztraceného ráje“, který je násilnému člověku-lovci zapovězený. Jen ten, kdo místo silovosti, zkratky a násilí, ztělesněných v postavě zbrklého Íkara, upřednostní Orfeův „květný sval“ a jeho mírnou sílu, jež nevyčerpává k smrti, může se k rajským výšinám pozvednout ještě za života. K tomu je nutné, aby se člověk jako Rilkeův Narkissos sjednotil s přírodou, vzdal se sobectví a vstoupil skrz svůj odraz na hladině do světa za zrcadlem. Jedině tam lze dosáhnout poznání a lehkosti, naučit se skrze víru a čistotu tvořit obraz éterického jednorozce, a tím jej oživovat na úkor těžkých pozemských strojů.

Zdůrazněme na závěr, že Rilke se v *Sonetech Orfeovi* neuchyluje k nostalgii, harmonický věk mýtů nevzývá proto, aby lkal nad jeho ztrátou. Nabízí spíše pozoruhodnou aktualizaci Orfeova mýtu v moderní době, když jej představuje jako její harmonickou součást. Orfeova božská podstata vyzývá k putování za transcendentnem, jež by se měla stát pravou náplní lidského života. Tento Rilkeův „ztracený ráj“²⁰¹ leží v prostoru symbiotické rovnováhy kultury s přírodou, přičemž zpěv, hudba, tanec a umění obecně představují cestu k vyššímu poznání, mohou se pro člověka stát prostředkem, jak se této pradávne harmonii přiblížit.

²⁰¹ CID, A., cit. d. (pozn. č. 179), s. 214.

6. Proměny a Kafkova Proměna

Zatímco pro Woolfovou a Rilka představuje proměna prostředek k mytickému splynutí s věčným koloběhem světa a obsáhnutí bytí v jeho komplexnosti, Kafka si vybírá jiný typ metamorfózy, který se jeví bližší podstatě proměny Kallistó, Aktaióna a Arachné. Jde o proměnu člověka ve zvíře při zachování lidského vědomí. Nové tělo se stává jakýmsi šeredným vězením, na než si proměněný nešťastník zvyká jen s obtížemi. Joachim Pfeiffer tento typ proměny nazývá „Bestrafsverwandlung“, tedy proměna za trest, případně herderovským termínem degradační proměny: „Degradationsverwandlung“.²⁰²

Aktaiónova metamorfóza je v *Proměnách* popsána takto:

Jakmile parohy však a tvář svou ve vodě zhlédl,
vzkřiknouti chtěl: „Já ubohý tvor!“ – však nevyšla slova!
Zaúpěl – takový teď měl hlas – a cizí ty tváře
zvlhly mu proudem slz. Jen mysl mu zůstala stará.
Co má činit? Domů se navrátit v královský palác
nebo se v lesích skrýt? Tam stud, zde bázeň mu brání. (3.200–205)²⁰³

Moment spatření nového těla má pro Aktaióna důležitou roli v procesu uvědomění si své nové situace. Také motiv traumatizujícího pozbytí lidské řeči a jejího nahrazení zvířecími zvuky, který se v ukázce objevuje, je pro tento typ proměny charakteristický. Střetává se tu lidskost a zvířecnost, „stará“, „původní“ (*pristina*) mysl se ocitá uvězněná v „novém“ zvířecím těle. Tato lidská mysl zabraňuje zvířeti stát se součástí stáda a zvířecí tělo zase znemožňuje člověku navrátit se do lidského společenství; na jedné straně stojí „bázeň“ (*timor*) a na druhé „stud“ (*pudor*). Aktaión je proměněn v navždy izolovaného, osamělého tvora, ani člověka ani zvíře, lapeného mezi světem lidí a zvířat, bez možnosti „zpětné proměny“ (*Rückverwandlung*),²⁰⁴ což jsou rysy charakteristické i pro Řehořovu proměnu. Jak si však záhy ukážeme, Kafka s těmiž motivy nakládá poměrně odlišně. Motiv ztráty lidského vzhledu a řeči se pro něj nestává příležitostí pro patos, ale právě naopak je

²⁰² PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), s. 73.

²⁰³ Ut vero vultus et cornua vidit in unda, / 'me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est! / ingemuit: vox illa fuit, lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit. / quid faciat? repetatne domum et regalia tecta / an lateat silvis? pudor hoc, timor inedit illud.

²⁰⁴ GROBE, W., cit. d. (pozn. č. 91), s. 53.

zdrojem komična (Řehoř-brouk pospíchá do práce a nepřipouští si, že namísto slov produkuje hmyzí pípání).

Předtím však ještě několik poznámek k vydědění proměněných postav. Motivy „sociální osamělosti“ (*soziale Einsamkeit*), jež zaznívají i v ukázce z epizody o Aktaiónovi, pozoroval u Kafkova Řehoře Samsy Pfeiffer, konkrétně tedy „výraz izolace(...), výraz odcizení skrze zaměstnání.“²⁰⁵ Pfeiffer se ve své studii přiklání k jedné z nejznámějších interpretací povídky, jež spatřuje motivaci Řehořovy proměny v „potrestání za nenaplněnou existenci“,²⁰⁶ tedy za vyprázdněný život obchodního cestujícího. Podle Hellberga spočívá Řehořova izolace naopak v absolutním osvobození od všech povinností, pracovních i rodinných, v jehož důsledku se Řehoř stává exulantem obklopeným odcizenou rodinou.²⁰⁷ Proměněný Řehoř touží po „nerušené“ (*ungestört*) samotě od počátku své nové, metamorfované existence:

Die Schwester aber flüsterte: „Gregor, mach auf, ich beschwöre dich.“
Gregor aber dachte gar nicht daran aufzumachen, sondern lobte die vom Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu versperren. Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen. (12)

Avšak sestra zašeptala: „Řehoři, otevři, pro všechno na světě.“ Ale Řehoře ani nenapadlo otevřít, zato velebil svou opatrnost, již přivykl na cestách, že totiž i doma na noc zamykal všechny dveře. Nejdříve chtěl v klidu a nerušeně vstát. (13)²⁰⁸

Jeho zamčený pokoj se stává jakýmsi druhým Řehořovým krunýřem (*Panzer*), jenž jej chrání před nebezpečným světem, ale chrání také svět od přímého, jen stěží snesitelného pohledu na Řehoře. Podobné brnění představují Řehořova pancířovitá záda.

Motivy izolace a ve zvířecím těle uvězněné lidské mysli se objevují i ve zpěvu o proměně Kallistó, společně se ztrátou řeči (i tomuto motivu se budeme podrobněji věnovat v následující podkapitole), ovšem zdaleka nejsilněji zde zaznívá moment obratu rolí, zdůrazněný hned několikrát:

Paže se začaly však hned černými ježiti chlupy,
její ruce se kříví a ohnuté drápy z nich rostou,

²⁰⁵ „(...) Ausdruck der Isolation (...), Ausdruck der Entmeschligung durch den Beruf.“

PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), 74.

²⁰⁶ „Strafe für verfehlte Existenz“ Tamt.

²⁰⁷ HELLBERG, W. D.: *Franz Kafka. Die Verwandlung*, Stuttgart, Klett 2001, s. 46.

²⁰⁸ Přel. V. Kafka, in Kafka, F., *Die Verwandlung*, Praha, Garamond 2002.

Všechny následující citace českého překladu *Proměny* pocházejí z tohoto zdroje, není-li uvedeno jinak.

pažím úkolu nohou se dostává, ústa, jež kdysi
 Júpiter tolik chválil, teď ohyzdným otvorem zejí.
 Aby pak hněv ni prosbou, ni modlitbou nemohla zmírnit,
 byla jí odňata řeč: jen zlostné, hrozné zvuky,
 plné děsu a hrůzy, se z drsného hrdla jí derou.
 Dřívější vědomí trvá však dál, ač v medvěda byla
 změněna. Skuhrá stále, svůj bol tak najevo dává,
 ruce (ač jsou-li to ruce) se zdvíhají k nebi a hvězdám,
 srdcem vzpomíná nevědu Jovova, nemohouc slovy.
 Žel! Ach, kolikrát v polích a před domovem, ve svém kdys sídle,
 bloudila, strachujíc se kdes v pustém spočinout lese!
 Žel, ach, kolikrát štěkání psů ji skalami šťvalo,
 kolikrát před lovci strach – ji, lovkyni – na útěk zahnal!
 Často se před šelmou skryla, čím sama je, zapomenuvši,
 medvědy spatřivši v horách, své druhy, hrůzou se chvěla,
 před vlky mívala strach... (2.478–495)²⁰⁹

Motiv obratu rolí zřetelně vystupuje v obraze, v němž se Kallistó, někdejší lovkyně, v těle medvědice stává lovnou kořistí psů, dále v jejím bloudění před někdejším domovem, kdy se dříve důvěrný a bezpečný rodný dům mění v cizí a nebezpečný prostor, a také hned dvakrát během samotné proměny, když Kallistiny paže přebírají úkol nohou a kdysi půvabná ústa se proměňují v ohyzdný otvor. Kallistino tělo, životní úloha i prostor se přepólují, půvabné se stává ohyzdným, bezpečné zrádným, lovkyně se mění v kořist.

Podobný obrat rolí nalezneme i v Kafkově *Proměně*. Po metamorfóze v brouka se zcela obrátí postavení Řehoře, obchodního cestujícího, dříve živitele a faktické hlavy rodiny, a otce, původně rezignovaného, zakukleného v županu a „zahraného“ (*vergraben*) v bytě:

Trotzdem, trotzdem, war das noch der Vater? Der gleiche Mann, der müde im Bett vergraben lag, wenn früher Gregor zu einer Geschäftsreise ausgerückt war; der ihn an Abenden der Heimkehr im Schlafrock im Lehnstuhl empfangen hatte; gar nicht im Stande war, aufzustehen, sondern zum Zeichen der Freude nur die Arme gehoben hatte (...). (96)

²⁰⁹ *bracchia coeperunt nigris horrescere villis / curvarique manus et aduncos crescere in unguis / officioque pedum fungi laudataque quondam / ora Iovi lato fieri deformia rictu. / neve preces animos et verba precantia flectant, / posse loqui eripitur: vox iracunda minaxque / plenaque terroris rauco de gutture fertur; / mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa, / adsiduoque suos gemitu testata dolores / qualescumque manus ad caelum et sidera tollit / ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit. / a! quotiens, sola non ausa quiescere silva / ante domum quondamque suis erravit in agris! / a! quotiens per saxa canum latratibus acta est / venatrixque metu venantum territa fugit! / saepe feris latuit visis, oblita quid esset, / ursaque conspectos in montibus horruit ursos / pertimuitque lupos...*

Ale přes to, přes to všechno, je tohle ještě otec? Tentýž muž, který unaveně lehával zahrabán v posteli, když se dříve Řehoř vypravoval na obchodní cestu; který ho večer po návratu domů vítal v županu v lenošce; ani nebýval schopen vstát, nýbrž na znamení radosti jen zdvihal ruce (...). (97)

Psychoanalytický motiv mocenského boje (*Machtkampf*) o převahu v rodině mezi otcem a synem, který rovněž můžeme řadit k množině obratu rolí, je v interpretacích *Proměny* poměrně často zmiňovaný, věnuje se mu například Ulf Abraham.²¹⁰ My jsme si na ukázce z epizody o Kallistó předvedli, že se tento motiv objevuje již v Ovidiových *Metamorfózách*, a dá se tedy říci, že se jedná o jeden z obvyklých průvodních jevů proměny.

Podobně hojný je výklad Řehořovy proměny coby trestu za to, že si uzurpoval roli otce. David Gallagher tuto interpretaci zaštiťuje Ovidiovou Arachné, v jejíž proměně za trest (*Bestrafsverwandlung*) podle něj leží kořeny Kafkovy *Proměny*.²¹¹ Její metamorfóza je příběhem potrestané pýchy a nesoudné soutěživosti: tkadlena Arachné zpupně a opakovaně uráží bohyni, i přes varování se povyšuje nad ni i jiné smrtelníky a vyzývá Athénu na zápas ve tkaní, během něhož následně zobrazí „zločiny bohů“ (*caelestia crimina*):²¹²

„(...) Ty hled' si jen takové slávy,
z tvorů že smrtelných ty znáš nejlépe zpracovat vlnu,
bohyni ustup však, ty smělá, a pokorně žádej
o milost za tu svou řeč: když poprosíš, milosti dojdeš!“
Ona však posupným zrakem ji měří, načaté niti
zanechá, krotíc jen stěží svou pěst, a s výrazem hněvu
na tváři v odvet dá té stařeně, Palladě skryté:
„(...) Já mám pro sebe důvtipu dost! Tím kázáním u mne
nedođeš úspěchu, věř: jsem téhož smýšlení dosud!
Pročpak nepřijde sama? Proč zápasu se mnou se straní?“ (6.30–42)²¹³

Řehoř je na rozdíl od Arachné zcela odevzdaný svému osudu šťvaného obchodního cestujícího. Nevyzývá vyšší autoritu, ať už je jí otec nebo šéf, na souboj, neuráží ji ani

²¹⁰ ABRAHAM, U.: *Franz Kafka. Die Verwandlung*, Frankfurt am Main, Diesterweg 1993, s. 58–60.

²¹¹ GALLAGHER, D., cit. d. (pozn. č. 84), s. 117.

²¹² (6.131)

²¹³ (...) tibi fama petatur / inter mortales faciendae maxima lanae; / cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis / supplice voce roga: veniam dabit illa roganti.' / adspicit hanc torvis inceptaque fila relinquit / vixque manum retinens confessaque vultibus iram / talibus obscuram resecuta est Pallada dictis: / (...) consilii satis est in me mihi, neve monendo / profecisse putes, eadem est sententia nobis. / cur non ipsa venit? cur haec certamina vitat?"

nezpochybňuje. V Kafkově textu zkrátka nenalézáme žádný závažný důvod k trestu za troufalost jako u Ovidiovy Arachné – a přesto k němu dojde. Gallagherův výklad Řehořovy proměny jako zaslouženého potrestání s odkazem k této ovidiovské postavě je tedy možný spíše vzhledem k proslulé kafkovské ambivalenci a nedoslovnosti, a nikoli kvůli skutečným motivům, jež lze ve vlastním textu nalézt.

Řehořovu metamorfózu lze nicméně vnímat také jako únik ze života po způsobu Dafné anebo záchranu před jistou smrtí dle proměny Perdixe (Na Perdixovo mládí a nadání žáril vynálezce Daidalos, a proto jej svrhl z hradeb, ale Athéna chlapce zachránila proměnou v čejku.). Vždyť podobně jako se Dafné zachraňuje před Apollónovou žádostivostí metamorfózou ve vavříň, vyvazuje se i Řehoř-brouk z denní rutiny, tlaku na výkon v zaměstnání a uniká také rodinnému a společenskému napětí.²¹⁴ Ovšem důležitým aspektem proměny tohoto typu je úleva. Dafné jí dojde skrze cyklickou věčnost stromu, Perdix zase skrze splynutí se svým druhem, jehož prvním zástupcem se stane. Řehoř se však podobného splynutí nedočká. Následkem jeho metamorfózy je mizerný osud obchodního cestujícího pozměněn ve stejně politováníhodný úděl nestvůrného hmyzu. Nic víc.

Jak vidno, ačkoli má Kafkův text k Ovidiovým *Proměnám* na první pohled blízko, ať již vlastním názvem povídky či fantastickou proměnou Řehoře v brouka, čerpá z jejich poetiky méně než *Orlando* a *Sonety Orfeovi*, zkoumané v předešlých kapitolách, a spíše vychází z modernistické ambivalentnosti, která umožňuje několikero protichůdných výkladů povídky. Jedním z velkých témat *Proměny* je například proměněné tělo a jeho vliv na Řehořovu identitu, přičemž právě tělo je jedním ze zásadních motivů moderní literatury. Zatímco Ovidiův Aktaión a Kallistó se vůči své proměněné tělesné schránce vymezují a uchovávají si lidskou mysl, Řehoř nárokům svého nového těla podléhá. Vyhledává zkaženou a znečištěnou potravu, tíhne k tmavým úkrytům, postupně ztrácí zrak. Důležitým motivem je také Řehořova sílící vášeň k lezení po zdech a střepech:

Und so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über Wände und Plafond zu kriechen. Besonders oben auf der Decke hing er gern; es war ganz anders, als das Liegen auf dem Fußboden; man atmete freier; ein leichtes Schwingen ging durch den Körper; und in der fast glücklichen Zerstreuung, in der sich Gregor dort oben befand, konnte es geschehen, daß er zu seiner eigenen Überraschung sich losließ und auf den Boden klatschte. Aber nun hatte er natürlich

²¹⁴ PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), s. 74.
DELEUZE, G.; F. GUATTARI, cit. d. (pozn. č. 94), s. 24.

seinen Körper ganz anders in der Gewalt als früher und beschädigte sich selbst bei einem so großen Falle nicht. (80)

A tak, aby se rozptýlil, zvykl si lézt křížem krážem po stěnách a po stropě. Zvláště nahoře na stropě visíval rád; to bylo něco jiného než ležet na podlaze; volněji se dýchalo; tělem probíhalo lehké chvění; a v té málem blažené roztržitosti, jež se ho tam nahoře zmocňovala, se mohlo stát, že se k vlastnímu překvapení pustil a plácl sebou na podlahu. Jenže teď už samozřejmě ovládal tělo docela jinak než dříve a ani při tak velikém pádu si neublížil. (81)

Poddáním se pudové touze lézt po zdech se Řehoř otevírá svému hmyzímu já a vzdává se lidské racionality. Neboť jak konstatuje Schubiger, „pro bytost, které slouží za podlahu i strop, přestává existovat veškeré nahoře a dole.“²¹⁵ Pro takovou bytost zároveň definitivně přestávají platit pravidla lidského světa a uzavírá se možnost zpětné proměny (*Rückverwandlung*) neboli „uzdravení“, k němuž se upíná Řehořova rodina. Řehoř se svým novým tělem postupně splývá, přijímá i jeho bezmoc, trapnost a nesmyslnost,²¹⁶ za něž se zprvu stydí. To mu zpočátku přináší také dříve nepoznanou lehkost bytí, oproštěnou od každodenních pracovních povinností, zodpovědnosti a spěchu: s novým tělem se Řehořův den stává klidným (*ruhig*). Ani nové tělo však Řehořovi nezajistí svobodu, stane se pouze inovovaným vězením, které jej v podobě denní rutiny svazovalo dříve.

Také Řehořovy rodinné příslušníky na počátku povídky charakterizuje rutina a vyprázdněný stereotyp. Na Řehořovi leží každodenní zodpovědnost, zatímco pasivní otec a dcera lhostejně přijímají peníze, které vydělává; ze vztahů se vytratila vřelost (*Wärme*):

Und so hatte er damals mit ganz besonderem Feuer zu arbeiten angefangen und war fast über Nacht aus einem kleinen Kommis ein Reisender geworden (...). Es waren schöne Zeiten gewesen, und niemals nachher hatten sie sich, wenigstens in diesem Glanze, wiederholt, trotzdem Gregor später so viel Geld verdiente, daß er den Aufwand der ganzen Familie zu tragen imstande war und auch trug. Man hatte sich eben daran gewöhnt, sowohl die Familie, als auch Gregor, man nahm das Geld dankbar an, er lieferte es gern ab, aber eine besondere Wärme wollte sich nicht mehr ergeben. (68)

A tak se tehdy pustil s docela mimořádným zápalem do práce a skoro přes noc se z malého příručího stal obchodním cestujícím (...). Bývaly to krásné časy a nikdy se pak už neopakovaly, aspoň ne s tím leskem,

²¹⁵ „(...) für ein Wesen, dem auch die Zimmerdecke als Boden dient, gibt es kein eigentliches Oben und Unten mehr.“

SCHUBIGER, J., cit. d. (pozn. č. 90), s. 59.

²¹⁶ HECKER, A.: *An den Rändern des Lesbaren*, Wien, Passagen 1998, s. 18.

ačkoli Řehoř později vydělával tolik, že byl s to nést výdaje celé rodiny, a také je nesl. Prostě si na to zvykli, jak rodina, tak Řehoř, oni s povděkem přijímali peníze, on je rád odevzdával, ale chyběla tomu už jaksi ta pravá srdečnost. (67–69)

Řehořova proměna zpočátku funguje jako dynamický prvek, který rozpohybuje rodinnou strnulost, odhalí nefunkční komunikaci (otec z Řehořových peněz bez synova vědomí strádal úspory, kterými ovšem rodina už dávno mohla splatit starý dluh) a katalyzuje jakousi sekundární, přechodnou proměnu pasivního otce a sestry v aktivní bytosti. Ovšem v závěru textu se rodina vrací zpět do ritualizovaných zvyků, lhostejnosti a neúspěšné komunikace. Rodinní příslušníci vyslovují domněnku, že jim Řehoř nerozumí, protože sám již mluvit nedokáže, čímž projevují stejnou lhostejnost jako sám Řehoř, který je ke konci třetí kapitoly již příliš rezignovaný, než aby dodržoval (lidskou) hygienu a drbal svůj špinavý hřbet o koberec. Co do funkčního využívání řeči se tedy rodina Samsova následkem Řehořovy metamorfózy proměnila jen dočasně, v závěru se potýká se stejnou strnulostí jako na počátku.

V souvislosti s novým Řehořovým tělem je zajímavá také otázka identity. Je proměněný Řehoř spíše lidskou myslí uvězněnou v hmyzí schránce nebo naopak broukem, který kdysi býval člověkem a má s ním čím dál méně společného? Robertson se přiklání k druhé variantě, když píše, že podle Kafky „člověk své tělo pouze neobývá, nýbrž tímto tělem do znepokojivé míry je.“²¹⁷ Podobně situaci prožívá Řehořova rodina, jež marně čeká na Řehořovo uzdravení, a nakonec se od něj ústy jeho sestry odvrací jako od monstra, které již více není Řehořem:

„Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange geglaubt haben, das ist ja unser eigentliches Unglück. Aber wie kann es denn Gregor sein? Wenn es Gregor wäre, er hätte längst einsehen, daß ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist, und wäre freiwillig fortgegangen.“ (134)

„Musíš jen přestat myslet na to, že je to Řehoř. Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili. Ale jakpak by to mohl být Řehoř? Kdyby to byl Řehoř, dávno by už uznal, že lidé nemohou žít pohromadě s takovým zvířetem, a byl by dobrovolně odešel.“ (135)

²¹⁷ „(...) one not only inhabits a body, but to a disturbing extent one is that body.“

ROBERTSON, R., Kafka as Anti-Christian, in Rolleston, J. (ed.), *A Companion to the Works of Franz Kafka*, Rochester, Camden House 2003, s. 107.

Sestra považuje za důkaz Řehořovy zvířecosti skutečnost, že i v těle brouka netaktně setrvává v rodině. O určení polarity člověk-zvíře zde tedy rozhoduje pohled zvenčí, stejně jako v tomto obraze setkání Ovidiovy Kallistó, jejíž lidské tělo bylo proměněno v medvědí, ale mysl zůstala nezměněná, se synem Arkadem:

Jak spatřila Arkada stojí,
hledí, a byl bys řekl, že poznává syna. Ten couvá,
nevěda nic, a pocítil strach, jak strnulým zrakem
bez konce zírala naň, a blíže jak dychtila jíti,
byl by jí vrazil již v hrud' své kopí, nesoucí ránu. (2.500–504)²¹⁸

Při konfrontaci se synem je lidský rozměr Kallistó zpochybněn: pouze se *zdá*, že syna poznává, ale jist si tím čtenář být nemůže. Tento obraz zase připomene pasáž Kafkovy *Proměny*, v níž sestra přistihne Řehoře u okna a nesnesitelný pohled na něj ji vyděsí k smrti. Zatímco sestru zachvátí panický strach, Řehoř prožívá trapnost situace.²¹⁹ Je zřejmé, že setkání člověka proměněného ve zvíře se zástupcem jeho rodiny hraje důležitou roli jak v Ovidiových *Proměnách*, tak u Kafkovy *Proměny*. U obou autorů se jedná o moment, kdy se skrze pohled syna či sestry konečně zřetelně vyjevuje dosud nejasná míra zvířecosti metamorfovaného. Ovšem ani s pomocí Kallistó není určení Řehořovy identity snadné. Pro vnější pozorovatele v textu je prostě nestvůrným hmyzem, on sám však proměnu zpočátku, až na patálii s nemotorností nového těla, nepozoruje a ani jiným biologickým změnám (změně chuti k jídlu, inklinaci k tmavým úkrytům, slábnoucímu zraku) nepřikládá větší důležitost. Na rozdíl od postav Ovidiových *Proměn* neprožívá tragiku a úzkost metamorfózy sám Řehoř, nýbrž čistě jeho rodina, a ta také vyřkne definitivní ortel nad Řehořovou identitou.

6.1 Řehoř a Íó

„Kafkův smích, neobyčejně veselý smích, který je tak špatně chápán(...). Kafka je bytostně veselý, smějící se autor, autor radosti ze života, přesto i proto, že vynáší svá klaunovská prohlášení.“

Gilles Deleuze & Félix Guattari²²⁰

²¹⁸ quae restitit Arcade viso / et cognoscenti similis fuit: ille refugit / inmotusque oculos in se sine fine tenentem / nescius extimuit propiusque accedere aventi / vulnifico fuerat fixurus pectora telo.

²¹⁹ Viz s. 76 (česky 77)

²²⁰ In DELEUZE, G.; GUATTARI, F., cit. d. (pozn. č. 94), s. 77.

Velmi blízko k sobě *Proměna* a *Proměny* mají ve specifickém využití groteskna a tragikomiky. Kafkův humor patří k velkým, a přitom stále poměrně málo zkoumaným aspektům jeho díla.²²¹ Obzvláště *Proces* a *Proměna* jsou na subtilní humor bohatá: Kafka dokumentoval ve svých dopisech, jak *Proměnu* za všeobecného pobavení předčítal u Maxe Broda,²²² a ten zase zaznamenal, že podobné salvy smíchu provázelo autorské čtení první kapitoly *Procesu*.²²³ Mimo to se Kafka domníval, že četba bez spontánních záchvatů smíchu čtenářský zážitek deformuje.²²⁴ Porovnejme tedy komiku Řehořovy proměny a metamorfózy Íó, která podle Fanthamové patří k nejpatetičtějším a zároveň nejkomičtějším pasážím Ovidiových *Proměn*.²²⁵

Poté, co je Íó Jovem chvatně proměněna ve „sličnou kravku“, aby nebyla vyzrazena jeho nevěra, v textu zaznívá kontrast „mlčení“ a „bučení“, který provází adaptaci proměněné dívky na její novou formu. Íó přijde o lidské privilegium řeči, a namísto něj může jen zhluboka bučet či naopak mlčet, a tím svému otci působit hoře větší, než jaké pociťoval, když se domníval, že je dcera navždy ztracena:

„Ach, než jsem tě našel, bylas mi menším
hořem než nalezena! Ty mlčíš a neodpovídáš
na mou řeč, jen vzdechy hluboké vyrážíš z prsou
a jen bučením svým se ozýváš na moje slova. (1.653–657)²²⁶

O několik veršů dříve je bučení zmíněno poprvé. V onom obrazu se i sama čerstvě proměněná Íó leká zvířecích zvuků, jež vyluzuje:

A když k Argovi chtěla své paže prosebně vztáhnout,
neměla, neměla paží, jež k Argovi vztáhnout by mohla;
a když si postýskat chtěla, ach, z úst jí bučení vyšlo,
takže se lekla těch zvuků a zhrozila vlastního hlasu.
Přišla i k oněm břehům, kde často si hrávala kdysi,
k břehům Ínachovým: tu spatří nezvyklé rohy
ve vodě, zděsí se jich a před vlastní podobou prchne. (1.635–641)²²⁷

²²¹ Například Pfeiffer považuje stylové prostředky komična, groteskna a satiry za vysloveně podceňované rysy Kafkovy tvorby a domnívá se, že smích je jedním z velmi důležitých motivů Kafkova díla.

PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), s. 61.

²²² GROBE, W., cit. d. (pozn. č. 91), s. 50.

²²³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., cit. d. (pozn. č. 94), s. 79.

²²⁴ Tamt., s. 79.

²²⁵ FANTHAM, E., cit. d. (pozn. č. 24), s. 18.

²²⁶ tu non inventa reperta / luctus eras levior! retices nec mutua nostris / dicta refers, alto tantum suspiria ducis / pectore, quodque unum potes, ad mea verba remugis!

Íó nemůže svůj žal vypovědět slovy, ani vztahovat ruce a volat po záchraně, namísto toho pouze po kravsku bučí – tato stylisticky velmi patetická pasáž, charakterizovaná vzdechy a opakovanými frázemi připomínajícími útvar lamentu, zároveň vykazuje překvapivě silný situačně komický náboj, například v pasáži citované výše, v níž se Íó leká svého bučení a po spatření vlastního odrazu ve vodě dokonce vezme nohy na ramena. Tato komika je blízká výjevům Řehořova lezení po zdech a stropě. Také Řehoř se svých veskrze hmyzích projevů děsí, ale zároveň se jim nedokáže ubránit. Lezení se mu dokonce stává zdrojem rozptýlení:

Gregor war nun von der Mutter abgeschlossen, die durch seine Schuld vielleicht dem Tode nahe war; die Tür durfte er nicht öffnen, wollte er die Schwester, die bei der Mutter bleiben mußte, nicht verjagen; er hatte jetzt nichts zu tun, als zu warten; und von Selbstvorwürfen und Besorgnis bedrängt, begann er zu kriechen, überkroch alles, Wände, Möbel und Zimmerdecke. (92)

Řehoř byl teď odříznut od matky, která je snad jeho vinou na pokraji smrti; dveře otevřít nesměl, nechtěl-li zahnat sestru, která musí u matky zůstat; nezbývalo mu než čekat; a sklíčen výčitkami a obavami, jal se lézt, zlezl všechno, stěny, nábytek i strop. (93)

Citovaná pasáž je podobně jako ukázka ze zpěvu o Íó bohatá na patos. Ten je zde zosobněný v postavě Řehořovy matky vyděšené synovým vzezřením až na „pokraj smrti“ (*dem Tode nahe*). Objevuje se také absurdní situační komika: frustrovaný Řehoř-brouk neví, jak jinak se zbavit pocitů úzkosti než se pudově pustit do uklidňující činnosti lezení. Ryze lidské neuróze tedy uniká příklonem ke svému hmyzímu já. Na rozdíl od Íó, již její nová zvířecí podoba frustruje, sice Řehoř nalézá ve zvířecích projevech úlevu, ale komický účinek je stejný: možnosti kriticky uvažujícího člověka projevit svou individualitu jsou po proměně nevalné, nelze než mlčet, bučet anebo lézt po stěnách. A doufat, že okolí tyto primitivní signály rozluští.

Pomalá a nedokonalá adaptace na proměněné tělo je dalším zrnkem humoru v epizodě o Íó, které je široce využito i u proměny Řehoře. Íó touží v ukázce vyjevit svůj žal, pokouší se lomit rukama a vzdychat, ale její projevy jsou už čistě zvířecí, a pro lidské pozorovatele tudíž nečitelné. Podobně se Řehoř jednoho rána probudí z neklidných snů

²²⁷ illa etiam supplex Argo cum brachia vellet / tendere, non habuit, quae brachia tenderet Argo, / conatoque queri mugitus edidit ore / pertimuitque sonos propriae exterrita voce est. // venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat, / Inachidas: rictus novaque ut conspexit in unda / cornua, pertimuit seque externata refugit.

v podobě nestvůrného hmyzu, ale nejen že mu tato nová skutečnost nezabrání horečně uvažovat o pracovních povinnostech, on dokonce zamýšlí do zaměstnání nastoupit i v proměněné podobě („Prozatím ovšem musím vstát, protože mi v pět jede vlak.“)²²⁸ Proměnu svého těla a hlasu zlehčuje („Z toho časného vstávání člověk dočista zpitomí,“ pomyslel si.),²²⁹ a to i přesto, že namísto svižného vstávání na vlak dokáže pouze zběsile kmitat neovladatelnými nožičkami a místo řeči podivně pípat. „Vždyť ten chlapec nemyslí na nic jiného než na obchod,“²³⁰ završuje absurdní scénu suché konstatování Řehořovy matky. Je pravděpodobné, že právě při čtení těchto pasáží *Proměny* propadali Brodovi hosté záchvatům smíchu. Vidíme, že u obou proměn je problematické přizpůsobení jedince své nové formě zdrojem humoru, ať již absurdního či podpořeného patosem.

Dalším společným komickým činitelem obou proměn je postava otce. Počínání říčního boha Ínacha, otce Íó, hroutícího se na šíji dcery změněné v krávu pod tíhou vědomí, že mu dívka nezprostředkuje výhodný sňatek, ani pokračování rodu skrze lidské vnuky, a že se nanejvýš dočká telátek, je komické samo o sobě a zároveň opět silně patetické:

Otec Ínachos vzkřikne: „Ach, běda mi!“ – vrhne se na krk
lkající jalůvky, bílé jak sníh, a na její rohy,
„běda mi!“ zalká znovu (...).
„Nevěda nic, já pochodně k svatbě a ložnici chystal,
doufaje, že se mi dostane zetě a později vnuků.
Teď však ze skotu chotě máš mít a ze skotu syna!“ (1.651–660)²³¹

To Řehořův otec (podobně jako ostatní členové jeho rodiny) na svého syna v broučím těle nemluví, nýbrž jen výstražně dupe jako na nebezpečnou šelmu, aby jej následně v jedinečné groteskní scéně pronásledoval v kruhu po pokoji a bombardoval jablky. Tento znatelný posun v emoční angažovanosti otců může být dán vzhledem obou proměněných postav – zatímco Íó si coby „kravka podoby sličné“²³² přece jen může získat náklonnost okolí, Řehoř má podobu „nestvůrného hmyzu“ gigantických rozměrů, šíří kolem sebe nesnesitelný zápach; a budí zkrátka těžko překonatelný odpor.

²²⁸ „Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.“ (s. 8, česky s. 9)

²²⁹ „Dies frühzeitige Aufstehen,“ dachte er, „macht einen ganz blödsinnig.“ (s. 6, česky s. 7)

²³⁰ „Der Junge hat ja nichts im Kopf als Geschäft,“ (s. 22, česky s. 23)

²³¹ 'me miserum!' exclamat pater Inachus inque gementis / cornibus et nivea pendens cervice iuvencae / 'me miserum!' ingeminat; // at tibi ego ignarus thalamos taedasque parabam, / spesque fuit generi mihi prima, secunda nepotum. / de grege nunc tibi vir, nunc de grege natus habendus.

²³² Inachidos vultus mutaverat ille iuvencam; / bos quoque formosa est. (1.608-609)

Humor ve zpěvu o Íó je vzhledem ke „šťastnému konci“ epizody kratochvilnější a často se v něm uplatňuje patos, zatímco zpočátku velkolepý absurdní humor Řehořovy proměny s plynutím textu postupně vyhasíná a spěje k mrazivému závěru, byť s občasnými groteskními intermezzy.

Rozdíl je patrný také v přístupu Íó a Řehoře ke své nové situaci: Íó se neúnavně pokouší se svými blízkými komunikovat a namísto řeči chytře využije písma, ale pasivní Řehoř na jakékoli pokusy o komunikaci s rodinou záhy rezignuje. To je možnou příčinou toho, proč Íó na rozdíl od Řehoře dospěje k závěrečnému osvobození zpětné proměny. Podobná polarita aktivity a pasivity je ostatně zřejmá i z přístupu Íó a Řehoře k jejich novým, zvířecím tělům. Když Íó spatří svůj odraz na říční hladině, zděsí se a prchne – svou novou podobu odmítá přijmout. To Řehoř snáší proměnu se stoickým klidem, zkrátka „shledá“, že se přes noc v posteli proměnil v nestvůrný hmyz, a tím je pro něj celá věc vyřízena. Některým vykladačům Kafkova díla schází v *Proměně* pohádková zpětná proměna (*Rückverwandlung*),²³³ ale může jí Řehoř vůbec dosáhnout, jestliže o ni neusiluje, ani nenaznačuje, že by o ni stál? Tento rozpor dobře vynikne právě ve srovnání s Ovidiovou Íó.

6.2 Závěr kapitoly

Prostřednictvím srovnání Kafkovy *Proměny* s vybranými epizodami Ovidiových *Proměn* jsme se dobrali několika možných odpovědí na rozpory kolem mnohoznačného Kafkova textu a pronikli snad také o něco hlouběji do jeho struktury. V rozboru *Proměny* jsme se k ovidiovským inspiracím obraceli zejména v souvislosti s termíny „Machtkampf“, „Bestrafsverwandlung“ a „Degradationsverwandlung“ a dále jsme je využili pro analýzu humoru v Kafkově textu. Z komparace postavy Řehoře s Aktaiónem vyplynulo, že obrat rolí, ke kterému dojde u obou proměněných hrdinů a jemuž se hojně věnuje i kafkovská kritika, je poměrně charakteristickým rysem metamorfózy, a Kafka tedy touto rovinou své prózy nepřinesl do literatury zcela nový či nečekaný prvek, ačkoli jej tak někteří badatelé vnímali. Bylo však zajímavé sledovat celkový rozsah tohoto přepólování, v rámci kterého se krásné stává ohyzdným, bezpečné zrádným a aktivní pasivním, a to obzvláště

²³³ GROBE, W., cit. d. (pozn. č. 91), s. 53;
PFEIFFER, J., cit. d. (pozn. č. 89), s. 73.

v souvislosti s Ovidiovou Kallistó. Zastavili jsme se též u motivu ztráty řeči a traumatizujícího prvotního setkání postavy s proměněným zvířecím tělem. Tyto dílčí motivy u Ovidia najdeme jak v epizodách o Aktaiónovi a Kallistó, tak u Íó. Zatímco Ovidius líčí ztrátu lidské podstaty a převrat životních jistot svých postav s patosem a dodává jim tragický rozměr, u Kafky se stejné motivy stávají zdrojem absurdní komiky. Ukázali jsme si také, že výklad Řehořovy proměny jako zaslouženého trestu, odvolávající se na Ovidiovu Arachné, je možný spíše vzhledem k proslulé kafkovské ambivalenci a nikoli kvůli významům, jež lze nalézt ve vlastním textu povídky. Tento poznatek přineslo právě srovnání *Proměny* s Ovidiovou epizodou o Arachné.

Co do Řehořovy nové identity v proměněném těle je Kafka ryze modernistickým autorem: ke klíčovým patří pojmy trapnosti, strnulosti, vlivu těla na vědomí a identitu jedince. Možná, že proměněné tělo mělo Řehoře vysvobodit z ubíjející rutiny, ale stalo se nicméně jen inovovaným vězením, kterému se jeho rukojmí – Řehořova mysl – stále více přizpůsobuje, a vzdaluje se tak své lidské podstatě. A podobně neúčinná je i sekundární proměna postoje rodinných příslušníků z pasivního na aktivní komunikaci s okolím, jelikož má pouze omezené trvání a v závěru se vrací ke své původní strnulosti. Nicméně jak v Ovidiových *Proměnách*, tak u Kafkovy *Proměny* hraje důležitou roli setkání člověka proměněného ve zvíře se zástupcem jeho rodiny – jedná se o moment, kdy se skrze pohled syna, sestry či otce jasněji vyjevuje dosud nejasná míra zvířeckosti metamorfovaného.

Ve zpěvech o Íó jsme pozorovali proměny situační komiky a patosu, které spolu u Ovidia těsně souvisí, a konstatovali podobné tendence i v Kafkově textu. U obou proměněných postav je zdrojem humoru především neobratné přizpůsobování se nové formě těla. Na příkladu Íó jsme si také ukázali, proč pro Řehoře neexistuje možnost zpětné proměny v člověka. Na rozdíl od Íó totiž po svém předchozím životě neteskní, nesnaží se jej získat zpět ani navázat komunikaci se svým ztraceným lidským společenstvím. Zdá se tedy, že necloumá-li proměněnou postavou touha po návratu k lidské formě, nemůže u ní nastat ani vytoužená zpětná metamorfóza.

Závěr

V této práci jsme sledovali intertextuální vztahy Ovidiových *Proměn* a tří významných děl moderní literatury, jež zpracovávají zřetelné téma proměny. V kapitole věnované románu *Orlando* jsme propojili ovidiovské postavy Dafné a Teiresia pojmem autorské extáze, která umělce věčně pohání k tvorbě. S Teiresiem souvisí extáze skrze rozkoš obou pohlaví, kterou je mu po proměně v ženu umožněno zakusit, a Dafné, ve výtvarném umění zpravidla znázorňovaná tak jako na tapiserii v Orlandově sídle, tedy coby lovená kořist na útěku, ztělesňuje jak umělce věčně se ženoucího za dokonalým dílem (a tedy věčně tímto honem *rozrušeného*), tak také oběť tohoto nikdy se nekončícího honu, nucenou k věčnému pohybu vpřed. Kombinací těchto motivů Woolfová ukazuje, že nesmrtelné není ani tak samo dílo, které básník zkomponuje, nýbrž především básníkovo umělecké puzení k tvorbě obecně. Ideu věčnosti symbolizují v románu také rozkvetlé hyacinty, které odkazují ke stejnojmenné postavě *Proměn* Hyakinthovi, jenž prostřednictvím své metamorfózy dosáhne cyklické věčnosti každoročně rozkvétající květiny.

Orlanda lze číst jako román estetického postoje ke světu, jehož námětem je propojení autorství i recepce literatury, aktivního i pasivního přístupu. Dokonalý autor by měl být celistvou, androgynní bytostí, čtenářem i básníkem, mužem i ženou v jednom – to vše symbolizuje jak Orlandova proměna pohlaví, tak výjev honu na Dafné na tapiserii v jeho domě. Nejvýraznější inovací ovidiovských motivů v románu je genderový rozměr. Woolfová se na pozadí proměny pohlaví věnuje historickému postavení ženy v britské společnosti a dospívá k závěru, že i navzdory ztíženým podmínkám se žena může uplatnit jako autorka stejně dobře jako muž, jestliže dokáže vyžráť na atmosféru doby a svým dílem ji oslovit.

Ideu celistvosti jsme našli i v druhém zkoumaném díle, *Sonetech Orfeovi* R. M. Rilka. Na rozdíl od Ovidiova smutného Orfea je Rilkův Orfeus radostnou postavou obou světů, lidského i podsvětního. Při své cestě do podsvětí nabude smrtelníkům nedostupné znalosti, díky nimž pochopí význam smrti a stane se završenou bytostí. Po návratu na zem je Rilkův Orfeus schopen předávat svou zkušenost završení posluchačům. Slouží jako jakýsi most k vyššímu poznání, k transcendentnu, zpět do ztracené říše mýtů. Tohoto Orfea charakterizuje cyklický pohyb, odcházení a návraty, pohyb vpřed a zase zpět. Zpěv poznání šíří i po své „druhé smrti“ roztrháním, ovšem jen tomu, kdo se dokáže oprostit od

hluku chaotické moderní doby a nechat si v uchu vyrůst strom, který symbolizuje jednak cestu do vyšších sfér, zpět do harmonického věku mýtů, reprezentuje přírodu, nositelku Orfeova odkazu po básníkově smrti, ale zastupuje také postavu Dafné, zachráněnou před svým božským pronásledovatelem proměnou ve vavřín.

Rilkův Orfeus v sobě nese pedagogický, prométheovský rozměr, jež sdílí s Ovidiovým zpracováním bohyně úrody Ceres. Srovnáním těchto dvou postav jsme jasněji určili rozměry Orfeovy rurality, již jsme se dotkli již v kapitole o *Orlandovi*. Ukázali jsme si rovněž, že komplementární dvojice Orfeus-Ceres a Orfeus-Eurydika v *Sonetech Orfeovi* poukazují na ideál završenosti, na význam harmonie a lehkosti. Pokud posluchači přijmou samotu a pohrouží se v mlčení, je Orfeus s to vysvobodit je z tíže a strnulosti, proměnit je v lehký vánek ve větvích Dafnina stromu a přiblížit je absolutnímu poznání. Toto absolutní poznání není religiózní, nýbrž sekularizované povahy, představuje ústup od logu k mýtu, od silovosti a zkratky ke „květnému svalu“ pěvce Orfea. Rilke v *Sonetech Orfeovi* nabízí pozoruhodnou aktualizaci Orfeova mýtu, když jej představuje jako harmonickou součást moderní doby, jako možnou cestu k transcendenci, která je otevřená komukoli, kdo se naučí mlčenlivě a o samotě naslouchat Orfeově zpěvu. Rilkův ideál spočívá v harmonické rovnováze kultury s přírodou (v romantickém slova smyslu), v níž umění představuje pro člověka most, po němž může přejít, a k této pradávce harmonii se tak navrátit.

V kapitole věnované Kafkově *Proměně* jsme porovnávali Řehořovu metamorfózu s epizodami o Arachné a Aktaiónovi a sledovali v nich motivy mocenského boje a obratu rolí, které bývají často skloňovány Kafkovými vykladači. Ukázalo se, že obojí je charakteristickým rysem také Ovidových *Proměn* a že s nimi Kafka pracuje v podobném, tedy poměrně tradičním duchu. Na pozadí epizody o Kallistó jsme pak zkoumali proměnu identity Řehoře Samsy v jeho nově zformovaném těle a konstatovali v Kafkově próze přítomnost celé řady modernistických motivů, k nimž patří trapnost či strnulost a které se v Ovidiově básni pochopitelně nevyskytují. Naopak velmi blízké jsou si oba texty v momentech, kdy se proměněná postava setkává s příslušníkem své rodiny – jedná se o okamžik zpochybněné identity; v tu chvíli je proměněný jedinec v očích příbuzného vždy ztotožněn se zvířetem, v jehož těle nově přebývá, a nikoli s člověkem, kterým dříve býval a jehož mysl mu zůstala.

S využitím zpěvů o Íó, proměněné Jovem v krávu, a podob situační komiky a patosu, které se v těchto epizodách objevují, jsme se zamýšleli nad humorem v Kafkově povídce a ukázali si, že Ovidiův text je o poznání odlehčenější, a to mimo jiné proto, že

Řehoř se na rozdíl od Íó nedočká zpětné proměny do původní lidské podoby, a tudíž ani úlevy, jež je se závěrečnou metamorfózou Íó spjata.

Kafkova *Proměna* zpracovává téma proměny nejzjevněji, ale ve srovnání s Rilkovým a Woolfové textem se Ovidiovými *Proměnami* inspiruje méně. Přesto se nám srovnáním obou děl podařilo postihnout některé dílčí aspekty Kafkovy povídky, které mají své kořeny již v Ovidiově textu a v obou dílech fungují velmi podobně, a jindy zase přesněji vymezit, v čem spočívají specifika Kafkova textu.

Seznam použité literatury:

Primární literatura

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. Zweisprachiger Text mit einem Kommentar. Přel. V. Kafka. Praha: Garamond, 2002.

Ovidius Naso, Publius: *Metamorphoses*. H. Magnus. Gotha: Friedr. Andr. Perthes., 1892.

Ovidius Naso, Publius: *Proměny*. Přel. F. Stiebitz. 4. vydání. Praha: Odeon, 1969.

Rilke, Rainer Maria: *Die Sonette an Orpheus*. In Werke in drei Bänden, H. Nalewski (vyd.), sv. I: Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag, 1978, s. 615–652.

Rilke, Rainer Maria: *Sonety Orfeovi*. Přel. T. Vitek. Praha: Herrmann a synové, 2003.

Woolf, Virginia: *Orlando*. A Biography. 10. vydání. London: The Hogarth Press. 1964.

Woolfová, Virginia: *Orlando*. Přel. K. Hilská. Praha: Argo, 1994.

Sekundární literatura

ABRAHAM, Ulf: *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1993.

ALT, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn: eine Biographie*. München: C. H. Beck, 2005.

AMMELBURGER, Gerhard: *Bejahungen: zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

ANDERSON, Jane Byron: *The Pragmatics of Poetic Discourse*. In Co-Operating with Written Texts: The Pragmatics and Comprehensions of Written Texts. D. Stein (ed.). Berlin: Mouton de Gruyter, 1992.

BALSLEY, Kathryn: *Between Two Lives: Tiresias and the Law in Ovid's Metamorphoses* [online]. In Dictynna, 2010, č. 7 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://dictynna.revues.org/189>>.

BASSERMANN, Dieter: *Der späte Rilke. Der Weg zu den Elegien und Sonetten*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 2000.

BEICKEN, Peter: *Franz Kafka: Die Verwandlung*. Stuttgart: Reclam, 1998.

BENTLEY, Charles A.: *Rilke's Sonette an Orpheus and Max Dauthendey* [online]. In *Modern Language Notes* 68, 1954, č. 6, s. 393–395 (Cit.: 17/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/3043127>>.

BERNSTEIN, Michael André: *Modernity and the Imagination in Twentieth-Century German Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

BEUTIN, Wolfgang; EHLERT, Klaus ad.: *Deutsche Literaturgeschichte*. 3., přepracované vydání. Stuttgart: Metzler, 1989.

BLAIR, Kirstie: *Gypsies and Lesbian Desire*. Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf [online]. In *Twentieth Century Literature* 50, 2004, č. 2, s. 141–166 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/4149276>>.

BLOOM, Harold: *Kánon západní literatury*. Přel. M. Pokorný; L. Nagy. Praha: Prostor, 2000.

BLOTNER, Joseph L.: *Mythic Patterns in to the Lighthouse* [online]. In *PMLA* 71, 1956, č. 4, s. 547–562 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/460631>>.

BONEY, Elaine E.: *The Role of the Paradox in Rilke's Sonette* [online]. In *The South Central Bulletin* 22, 1962, č. 4, s. 19–23 (Cit.: 17/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/3188447>>.

BOXWELL, D. A.: *Dis(orienting) Spectacle. The Politics of Orlando's Sapphic Camp* [online]. In *Twentieth Century Literature* 44, 1988, č. 3, s. 306–327 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/441812>>.

BRISSON, Luc: *How Philosophers Saved Myths. Allegorical Interpretation and Classical Mythology*. Přel. C. Tihanyi. University of Chicago Press, 2008.

BROWN, Sarah Annes: *The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes*. London: Duckworth, 1999.

BRUNS, Gerald L.: *Poetry as Reality. The Orpheus Myth and its Modern Counterparts* [online]. In *ELH* 37, 1970, č. 2, s. 263–286 (Cit.: 18/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/2872401>>.

BURNS, Christy L.: *Re-Dressing Feminist Identities. Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando* [online]. In *Twentieth Century Literature* 40, 1994, č. 3, s. 342–364 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/441560>>.

CANETTI, Elias: *Druhý proces. Kafkovy dopisy Felici*. Přel. V. Fischerová. Praha: Prostor, 2004.

CANFORA, Luciano: *Dějiny řecké literatury*. Přel. kol. autorů. Praha: Koniasch Latin Press, 2009.

CID, Adriana: *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

CITRONI, Mario: *Poetry in Augustan Rome*. In: A Companion to Ovid. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 8–16.

COLLIER, Patrick: *Virginia Woolf in the Pay of Booksellers*. Commerce, Privacy, Professionalism, Orlando [online]. In Twentieth Century Literature 48, 2002, č. 4, s. 363–392 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/3176040>>.

CONTE, Gian Biagio: *Dějiny římské literatury*. Přel. kol. autorů. Praha: Koniasch Latin Press, 2008.

COOLEY, Elizabeth: *Revolutionizing Biography*. Orlando, Roger Fry, and the Tradition [online]. In South Atlantic Review 55, 1990, č. 2, s. 71–83 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/3200261>>.

DAICHES, David: *The Penguin Companion to English Literature*. Harmandsworth: Penguin Books, 1971.

DAVIDSON, Jane: *Eurydice Recovered* [online]. In Comparative Literature 5, 1953, č. 3, s. 213–234 (Cit.: 18/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/1768913>>.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Kafka*. Za menšinovou literaturu. Praha: Hermann & synové, 2001.

DEUTSCHMANN, Walther: *Zeitloser Rilke*. Betrachtungen zum späteren Werk. Rheinfelden: Schäuble, 2000.

DILLER, Hans: *Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen*. In Ovid. M. von Albrecht, E. Zinn (edd.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

DURR, Volker: *Rainer Marie Rilke*. The Poet's Trajectory. New York: Peter Lang, 2006.

Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. Sv. 4. L. S. Klin. (ed.) New York: Frederich Ungar Publishing, 1984.

GILLIES, Mary Ann: *Henry Bergson and British Modernism*. Montreal; Kingston: McGill-Queen's Press, 1996.

FANTHAM, Elaine: *Ovid's Metamorphoses*. Oxford University Press, 2004.

FANTHAM, Elaine: *Rhetoric and Ovid's Poetry*. In A Companion to Ovid. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 26–42.

FITZGERALD, William: *Articulating the Unarticulated. Form, Death and Other in Keats and Rilke* [online]. In MLN 100, 1985, č. 5, Comparative Literature, s. 949–967 (Cit.: 17/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/2905439>>.

FOWLER, Rowena: *Moments and Metamorphoses. Virginia Woolf's Greece* [online]. In Comparative Literature 51, 1999, č. 3, s. 217–242 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/1771668>>.

FREEDMAN, Ralph: *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*. Chicago: Northwestern University Press, 1998.

FRITZ, Barbara: *Rainer Maria Rilkes Leser in Schule und Gesellschaft. Rezeption 1904–1936*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.

FUERST, Norbert: *A Silly Sonnet to Orpheus* [online]. In Modern Language Notes 59, 1944, č. 8, s. 556–559 (Cit.: 17/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/2910651>>.

GALLAGHER, David: *Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Rodopi, 2009.

GERMAN, Howard; KAEHELE, Sharon: *The Dialectic of Time in Orlando* [online]. In College English 24, 1962, č. 1, s. 35–41 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/373845>>.

GEROK-REITER, Annette; PETERS, Fatima N.: *Wink und Wandlung, Komposition und Poetik in Rilke's Sonette an Orpheus*. In Germanic Review 72, 1997, č. 3, s. 242–246.

GOLDMAN, Jane: *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2006.

GRAY, Richard T.; GROSS, Ruth V. ad.: *A Franz Kafka Encyclopaedia*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2005.

GROBE, Wilhelm: *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Stuttgart: Reclam, 2004.

HÄHNEL, Klaus-Dieter: *Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984.

HÄMBURGER, Kate: *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*. In Rilke in neuer Sicht. K. Hämburger (ed.). Stuttgart: W. Kohlhammer, 1971, s. 83–159.

HARPER, Howard: *Between Language and Silence. The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.

HECKER, Axel: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka: Die Verwandlung, In der Strafkolonie und Das Urteil*. Wien: Passagen, 1998.

HEJDUK, Julian Dyson: *Ovid and Religion*. In *A Companion to Ovid*. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 45–59.

HELLBERG, Wolf Dieter: *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Stuttgart: Klett, 2001.

HOVEY, Jaime: *Kissing a Negress in the Dark. Englishness as a Masquerade in Woolf's Orlando* [online]. In *PMLA* 112, 1997, č. 3, s. 393–404 (Cit.: 26/10/2012). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/462948>>.

JANOUGH, Gustav: *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968.

JANOUGH, Gustav: *Hovory s Kafkou*. Přel. E. Kolářová. Praha: Torst, 2009.

JANŮ, Jaroslav: *Doslov*. In Rilke, R. M.: *Sonety Orfeovi*. 2. vydání. Praha: Vyšehrad, 1944.

KEELE, Alan: *Poesis and the Great Tree of Being: A Holistic Reading of Rilke's Sonette an Orpheus*. In *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. E. A. Metzger (ed.). Columbia, South Carolina: Camden House, 2001, 209–235.

KENNEY, E. J.: *The Metamorphoses. A Poet's Poem*. In *A Companion to Ovid*. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 140–152.

KLEINBARD, David: *The Beginning of Terror. A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*. New York: New York University Press, 1993.

KNOPP, Sherron E.: *If I Saw You Would You Kiss Me? Sapphism and the Subversiveness of Virginia Woolf's Orlando* [online]. In *PMLA* 103, 1988, č. 1, s. 24–34 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/462459>>.

KOPPEN, R. S.: *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh University Press, 2009.

KOSATÍK, Pavel: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001.

KRÄMER, Thomas: *Rilkes Sonette an Orpheus, erster Teil. Ein Interpretationsgang*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

KRISCHEL, Volker: *Erläuterungen zu Franz Kafka: die Verwandlung*. 3. vydání. Hollfeld: Bange, 2005.

KWON, Hyuck Zoon: *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

LAUSTER, Martina: *Stone Imagery and the Sonnet Form: Petrarch, Michelangelo, Baudelaire, Rilke* [online]. In *Comparative Literature* 45, 1993, č. 2, s. 146–174 (Cit.: 18/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/1771435>>.

LEISI, Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987.

LEE, Hermione: *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus Limited, 1996.

LOKKE, Kari Elise: *Orlando and Incandescence: Virginia Woolf's Comic Sublime* [online]. In *Modern Fiction Studies* 88, 1992, č. 1, s. 235–252 (Cit.: 13/05/2013). Dostupné z : <<http://muse.jhu.edu/journals/mfs/summary/v038/38.1.lokke.html>>.

LOVE, Jean O.: *Virginia Woolf. Sources of Madness and Art*. Berkeley: University of California Press, 1977.

MACLAURIN, Allen: *Virginia Woolf. The Echoes Enslaved*. London: Cambridge University Press, 1973.

MARSH, Nicholas: *Virginia Woolf. The Novels*. Basingstoke: Macmillan, 1998.

MOORE, Madeline: *Orlando: An Edition of the Manuscript* [online]. In *Twentieth Century Literature* 25, 1979, č. 3/4, Virginia Woolf Issue, s. 303–355 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/441325>>.

NADEL, Ira Bruce: *Biography: Fiction, Fact and Form*. New York: St. Martin's Press, 1984.

NELSON, Erika M.: *Reading Rilke's Orphic identity*. Oxford: Lang, 2005.

NOVÁK, Aleš: *Být napřed všemu odloučení. Fenomenologická interpretace Elegií z Duina R. M. Rilke*. Praha: Togga, 2009.

OLZIEN, Otto H.: *Rainer Maria Rilke. Wirklichkeit und Sprache*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1984.

PARRY, Idris: *Unicorn and Narcissus. A Study of Three of Rilke's Sonette an Orpheus*. In *Modern Language Review*, č. 54, 1959, s. 378–383.

PARSONS, Deborah: *Theorists of the Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. Abingdon: Routledge, 2007.

PASEWALCK, Silke: *Die fünffingrige Hand: die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin: de Gruyter, 2002.

PFEIFFER, Joachim: *Franz Kafka. Die Verwandlung. Brief an den Vater. Interpretation von Joachim Pfeiffer*. München: Oldenbourg, 1998.

POOLE, Roger: *The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 1978.

RAHNER, Thomas: *Franz Kafka: Die Verwandlung. Inhalt, Hintergrund, Interpretation*. München: Mentor, 2005.

ROBERTSON, Ritchie: *Kafka as Anti-Christian: Das Urteil, Die Verwandlung, and the Aphorisms*. In *A Companion to the Works of Franz Kafka*. J. Rolleston (ed.). Rochester: Camden House, 2003.

- ROSENTHALT, Michael: *Virginia Woolf*. New York: Columbia University Press, 1979.
- RÖSCH, Perdita: *Die Hermeneutik des Boten*. München: Fink, 2009.
- SCHUBIGER, Jürg: *Franz Kafka: Die Verwandlung. Eine Interpretation*. Zürich: Atlantis, 1969.
- SHORE, Elizabeth M.: *Virginia Woolf, Proust, and Orlando* [online]. In *Comparative Literature* 31, 1979, č. 3, s. 232–245 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/1770923>>.
- Slovník světových literárních děl* 2. V. Macura (ed.). Praha: Odeon, 1988.
- SMITH, Amy C.: *Loving Maidens and Patriarchal Mothers: Revisions of the Homeric Hymn to Demeter and Cymbeline in Mrs. Dalloway*. In *Woolf Studies Annual*, 2011, č. 17, s. 151.
- STOEHR, Ingo R.: *German Literature of the Twentieth Century*. New York: Camden House, 2001.
- SWORD, Helen: *Orpheus and Eurydice in the Twentieth Century: Lawrence, H. D., and the Poetics of the Turn* [online]. In *Twentieth Century Literature* 35, 1989, č. 4, s. 407–428 (Cit. 18/11/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/441894>>.
- The Diary of Virginia Woolf*. Volume III: 1925–1930. A. O. Bell (ed.). London: The Hogarth Press, 1980.
- The Oxford Companion to English Literature*. P. Harvey (ed.). 4. vydání. London: Oxford University Press, 1967.
- The Reception of Virginia Woolf in Europe*. M. A. Caws (ed.). London: Continuum International Publishing, 2002.
- Virginia Woolf : The Critical Heritage*. R. Majumdar (ed.). London: Routledge and K. Paul, 1975.
- WEBB, Caroline: *Listing to the Right: Authority and Inheritance in Orlando and Ulysses* [online]. In *Twentieth Century Literature* 40, 1994, č. 2, s. 190–204 (Cit.: 27/10/2012). Dostupné z : <<http://www.jstor.org/stable/441802>>.
- WHITWORTH, Michael: *Virginia Woolf*. Oxford University Press, 2005.
- WICHT, Wolfgang: *Virginia Woolf, James Joyce, T. S. Eliot*. Berlin: Akademie Verlag, 1981.
- WILLIAMS, Gareth D.: *The Metamorphoses: Politics and Narrative*. In *A Companion to Ovid*. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 157–169.

WOOD, Frank Higley: *Rainer Maria Rilke. The Ring of Forms*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.

ZIMMERMANN, Hans Dieter: *Kafka für Fortgeschrittene*. München: CH Beck, 2004.

ZIOLKOWSKI, Theodore: *Ovid and the Moderns*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

ZIOLKOWSKI, Theodore: *Ovid in the Twentieth Century*. In *A Companion to Ovid*. P. E. Knox (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, s. 455–468.